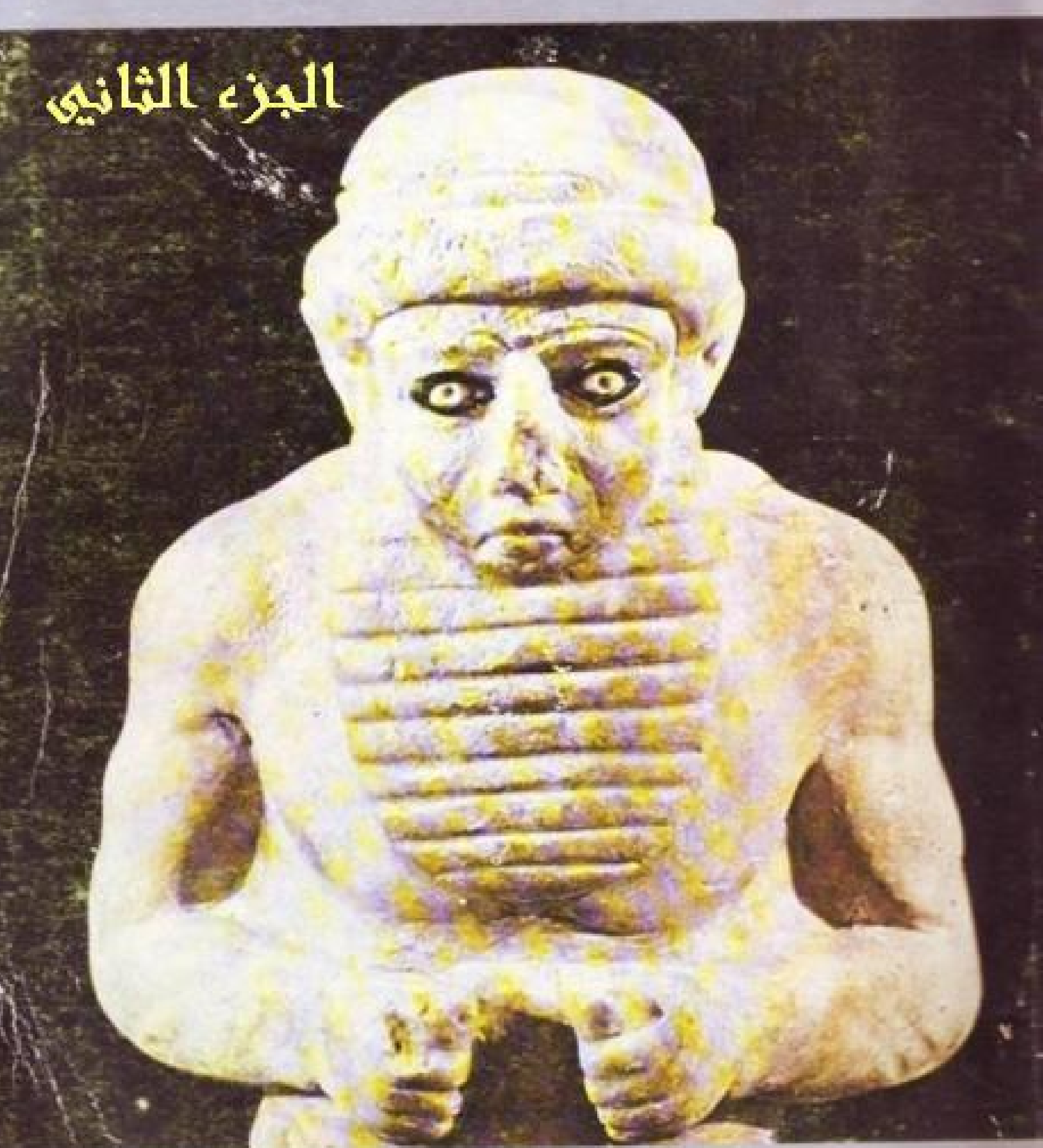
الفن في العراق القديم

تأليف انطون مورتكات



ترجمة وتعليق: الدكتور عيسى سلمان وسليم طه التكريتي

الفصل الثاني

الفن البابلي القديم

الفن القديم في بلاد بين النهرين

خلال عهد سلالة بابل الأولى الكنعانية

في الفصل السابق الذي تناول ابداعات الفن السومري الاكدي ، وحين اخذنا بنظر الاعتبار الرسوم الجدارية التي اكتشفت في قصر ماري ، كان علينا ان نميز بين تلك الرسوم التي تعود الى زمن كوديا وتلك التي تعود الى سلالة اور نمو . ولكي نكمل ذلك الفحص ان نتفحص ايضاً رسوماً متأخرة من عصر زمريليم ويسمع ادد بن شمسي ادد: اي مجموعتي الرسوم من العصر الذي يدعى بالعصر البابلي القديم ، والذي تعتبر بدايته منذ تأسيس السلالة البابلية على يد سومو ابوم . والذي اتسم باعظم ابداع سياسي حضاري متمثلاً في شخصية حمورابي الخلاقة .

وقد استطاع حمورابي ، في فترة قصيرة لكنها ذات نتائج بعيدة المدى ، ان ينشئ مملكة موحدة كانت القوة السياسية والعسكرية فيها ، في ايدي الكنعانيين الساميين الذين استطاعوا ببطء وخلال قرون ، ان يتغلغلوا في المنطقة السومرية الاكدية برمتها ، من حلب حتى لارسا ، ومن ساحل البحر الابيض المتوسط حتى جبال الحدود الايرانية .

والرسوم الجدارية في الساحة ١٠٦ من قصر ماري مثال جيد على قدرة الشعب الكنعاني في الانسجام بطريقته الخاصة مع التقاليد الفنية القديمة في العراق السومري الاكدي الأم . فعلى الرغم من رغبة الكنعانيين الكبيرة في تبني وابقاء الافكار والاشكال التي تعود الى عصر الابداعات السومري الاكدي ، فاننا لا نخفق في تمييز طابعهم من الأرث الحضاري الذي تبنوه . وكان هذا وحده هو الذي يمكننا - بكل وضوح وبمثل هذه الثقة - من تمييز الرسم الموجود في غرفة الاجتماع ١٣٢ من عن الرسوم التي على جدران الساحة ١٠٦ ، ونسبته الى التقاليد السومرية الاكدية من عصر سلالة اور الثالثة . صحيح ان رسم تعيب زمريليم في صيغته التصويرية لفكرة الملكية في بلاد بين النهرين القديمة ، وعلاقتها بالعالم العلوي لمجموعة آلهة الدولة ، قد استعار الكثير من العناصر الموروثة ، الا انه شارك وطور فيما كان يعتبر ، دون ريب ، طريقة جديدة . فهذا الرسم وان لم يكن متفوقاً في توجيهه بالنسبة الى ذلك الرسم الموجود في الغرفة ١٣٢ ، الا انه مع ذلك يوسع من نطاق الالوان التي استعملت ، بل انه - مثل النحاتين في عهد حكم حمورابي - كان يستخدم آخر الاكتشافات في حقل فن التطور .

بقي علينا الآن ان نقرر ما اذا يمكن ان نعزى اهمية الرسم الجداري في قصر ماري ، الى جيل خاص لم الى موهبة خاصة ؟ او ما اذا كانت فروع الفن الاخرى ـ كالبناء والنحت والنحت النافر ـ خلال هذا العصر البابلي القديم ، ولاسيما باشراف حمورابي نفسه في بابل ، قد استنبطت اسلوبها الخاص في التعبير عن افكارها الخاصة . علينا ان نبدأ بهذه المحاولة ، حتى وان كنا انفسنا ندرك بان مصادر تاريخ الفن البابلي القديم ما تزال اكثر نقصاً من مصادر التاريخ الاكدي القديم . ومن المحزن ان عشرات السنين من التنقيبات الالمانية في المدينة العاصمة بابل ، لم تنتج سوى مادة ضئيلة من هذا العصر ، وذلك لأن مدينة حمورابي تقبع تحت مستوى سطح الماء . لذا فان نتائج التنقيبات الامريكية والانكليزية والفرنسية والعراقية في المدن الاقليمية التي حكمها فيما مضى خصوم حمورابي الكبار ذات اهمية اكبر .

١ ـ العمارة

١ ـ ابنية العبادة ،

ان السؤال الذي يهمنا اكثر من غيره ، حين نأخذ ابنية هذا العصر بنظر الاعتبار ، هو ما اذا كان هنالك شكل خاص لأبنية العبادة ، أي ما اذا كانت توجد انماط خاصة لمخططات المعبد الارضية في عهد الكشيين في بلاد بين النهرين ، أو ان المرء يستطيع على الاقل ان يميز بانهم قد غيروا نمط المعبد السومري القديم بشكل حاسم؟ والحقيقة ان في مقدورنا ان نطرح هذا السؤال لكننا لا نستطيع الاجابة عنه بشكل مؤكد على اساس من البراهين المتوفرة لدينا في الوقت الحاضر .

كانت المعابد الكبيرة منها والصغيرة التي كشفت حتى الآن قليلة ومتباعدة ولم ينشر كل ما عثر عليه فيها بعد ، وبشكلها النهائي على يد اولئك الذين اكتشفوها ، الامر الذي يجعل من الصعب علينا ان نكون رأياً نهائياً عنها . كذلك ينبغي لنا ان نفرق بين المنطقة الرئيسة للحضارة السومرية الاكدية ـ التي اصبحت فيما بعد هي المنطقة الرئيسة للحضارة البابلية الاشورية ـ وبين المنطقة الكنعانية الحقيقية التي ينبغي للمرء ان يدخل ضمنها الالاخ (تل عطشانه) بآثارها المهمة من عهد ياريمليم * Yarimlim المعاصر لحمورابي .

ليست لدينا سوى ابنية عبادة قليلة في منطقة بلاد بين النهرين الكلاسيكية القديمة . ويمكن اجمال خطوطها الرئيسة بسرعة . فتصميم المعبد الرئيس للاله الاشوري القومي ـ كما ظهر خلال عهد شمشي ادد الاول ، وهو نوعاً ما اقدم منافس لحمورابي ولزمريليم ملك ماري ، لا يمكن ان يدرس الا بمساعدة أسس الجدران التي كشفت عنها تنقيبات الجمعية الالمانية الشرقية (١) (الشكل ٥١) . فمن هذه الاسس نستطيع ان نتوصل الى انه كان للاله اشور معبد في اعلى نقطة من المدينة ، وان أسسه كانت جداً محدودة في حجمها بالنظر الى الفراغ المتوفر بصفة طبيعية ، وان هذا المعبد كان يتألف من مبنى باحة مركزية وجملة من الساحات الامامية القائمة على

* ياريمليم من ملوك سلالة يمحد في حلب ، نقل العاصمة الى الالاخ (تل عطشانة) التي حصنها وشيد قصره فيها .

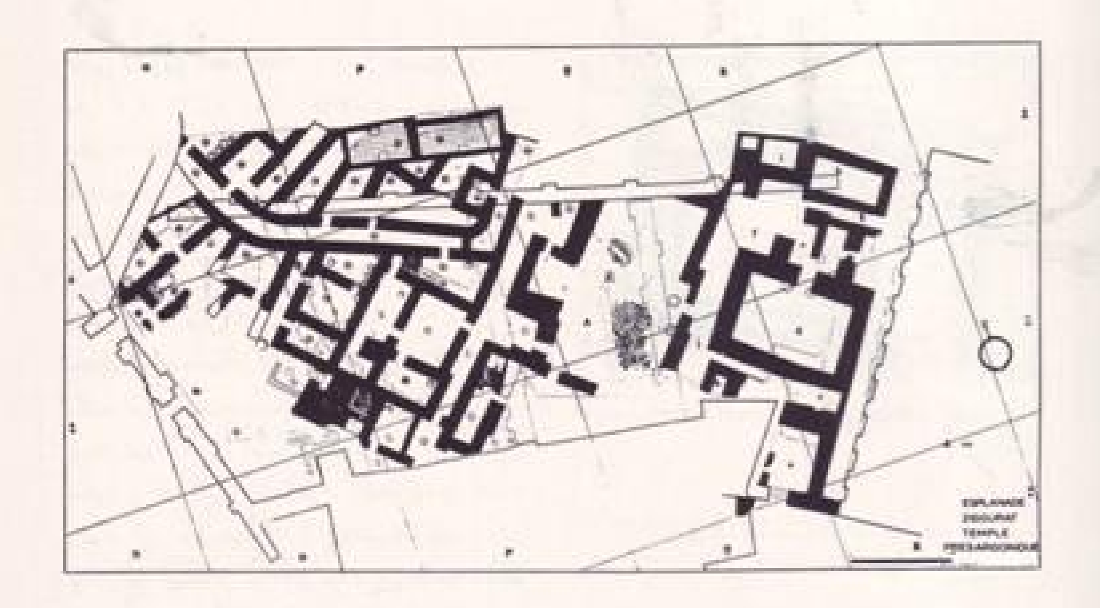
مستويات مختلفة . ولسوء الحظ لم تتمكن من معرفة الشكل الاصلي للخلوة ذلك لأن الاسس التي بقيت لم تكن كافية بحد ذاتها . وعلى هذا فلسنا نعرف ما اذا كانت الخلوة في معبد اشور جزءاً مما يدعى بنمط المحور المزور للمعبد ، او نوعاً من مبنى معبد سكني طويل . فبعد الف سنة غير سنحاريب خلوة معبد اشور الى معبد اشوري حقيقي وذلك بضم خلوة طويلة الى مقدمة خلوة عريضة . ولسوف نكتشف فيما بعد اصل نمط هذا المعبد قبل نهاية العصر الاشوري الوسيط ، وليس فيه أي تأثير للكنعانيين ، في الالف الثاني قبل الميلاد .

وما نزال لا نجد أي دليل عن النمط الكنعاني للمعبد ذي الخلوة المستطيلة في معبد داكان في ماري (٢) (الشكل ٥٢) لأنه لا توجد اشارات صريحة عن معبد المكن تمييزه في بنيته . ولا يمكن ان يقارن مع أي معبد آخر . وفضلاً عن ذلك فاننا اصبحنا نشعر انفسنا في الأونة الاخيرة باننا لسنا قادرين على المضي في تأييد آخر دليل عن وجود معبد ذي خلوة مستطيلة في العصر البابلي القديم والتي يبدو انها مستوحاة من خلوة جانبية في معبد الآلهة عشتار ـ كيتيوم Kititum في نريبتو Neribtu (اشجالي Ishchali) * في وادي ديالى ، شيده حاكم اشنونا القوي . ابق ـ ادد الثاني Epiq Adad وسيكون في المستطاع الوصول الى نتيجة ما حين يتم نشر تقرير نهائي عن هذا المعبد المهم . ذلك لأن مخططاته الارضية كما تبدو في النشرة الاولية ، يناقض احدها الآخر جزئياً (٣) .

والمعبد في نريبتو (الشكل ٥٣) وهو مخطط واسع ذو طبيعة معقدة ، وقد خطط في شكل وحدة ، هو افضل مثال باق عن مباني العبادة من عصر حمورابي .

الشكل ٥١ مخطط ارضي لمعبد اشور لشمشي ادد الاول في اشور .

* الشمالي نقبت فيه جامعة شيكاغو في موسمي ١٩٣٤ ـ ١٩٣٦ برئاسة هنري فرنكفورت . وآثاره من العصر البابلي القديم .

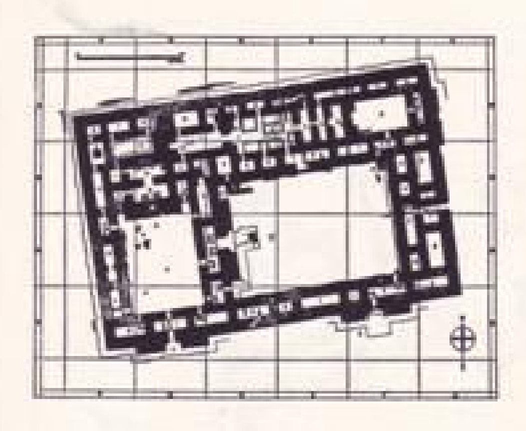


الشكل ٥٢ مخطط معبد داكان في ماري .

يكشف عن سمات عديدة في مخططه العام التي تشبه سمات معبد عشتار الذي بناه شمشي ادد الاول في مدينة آشور . غير ان تنفيذ المخطط في نرتو لم يكن يعيقه شكل الموقع المخصص للبناء المفروض كما هو الحال في اشور . ذلك ان معبد عشتار - كيتوم ، مثل معبد اشور ، له في نهايته الجنوبية الشرقية ساحة امامية كبيرة تقع في مستوى اوطأ ، ويمكن الوصول اليها عبر بوابة كبيرة . ومن الساحة تؤدي درجات الى معبد كيتوم الحقيقي ، الذي يحتل النهاية الغربية للمبنى كله ، وهنا يصل المرء الى ساحة امامية واسعة ، طالما كان مدخلها يؤلف مع الغرفة مقدمة الخلوة . وتقع الخلوة الواسعة ذاتها على محور واحد ولذلك فهي تمثل بكل جلاء تطور المعبد في عهد الأتباعات السومري .

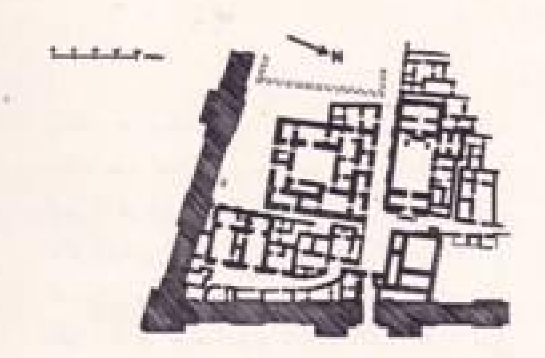
ومن المحتمل ان لا يكون المعمار في العصر البابلي القديم هو الذي ادخل بنفسه النظام بمعناه الكامل . ذلك النظام الذي كان من خصائص اكد والذي نعتبره قد انعكس في تنسيق طائفة من الباحات كل لها خلوتها المقدسة الخاصة بها ، وتقع كلها ضمن منطقة مستطيلة مسورة خططت ونفذت بشكل متناظر . وذلك لأن مثل هذا النظام سبق ان عبر عنه بكل وضوح في ابنية مملكة سومر وأكد خلال عصر سلالة اور الثالثة .

اما في شادوبوم Shaduppum (= تل حرمل) ٭ وهي المركز الاداري لمنطقة مملكة اشنونا والتي انتشت وتطورت خلال العصر البابلي القديم ، فان الروحية التي كانت تسود البناء في المعبد الحقيقي لاله المدينة ، قد اخذت تؤثر في كل اجزاء المستوطن وحتى في المخططات الارضية لكلا المعبدين ، المعبد الكبير والمعبد الصغير المزدوج (الشكل ٥٤) . فكلا المعبدين ما يزالان يحتفظان بخلوة واسعة ورثاها من عصر سلالة اور الثالثة ، وكانت صيغة المعبد هذه ستظل باقية عدة قرون حتى عهد نبوخذ نصر الثاني ، كصيغة نموذجية للبناء الديني البابلي. فالخلوة في كلا المعبدين ما تزال تحتفظ بملحق اشبه بالغرفة التي تحفظ فيها الاشياء المقدسة ، وقد رتب نصفا المعبد في تناظر متداخل وتلك هي خاصية المخطط الارضي التي قد يكتشف فيها المرء نوعاً ما صفة تداخل الاشكال التي هي صفة ذلك العصر . اما ما دعيت باسم غرفة الاجتماع لنرام سن في اشنونا فانها تحتل مكاناً لم يكن معروفاً قبلا في تاريخ البناء البابلي القديم .


الشكل ٥٣ مخطط معبد عشتار كيتيوم في اشجالي .

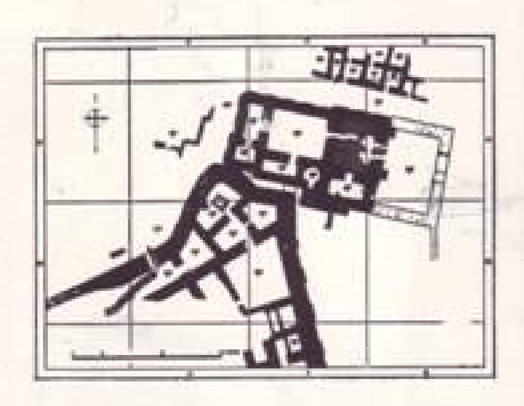
ذلك ان نرام سن ، مثل ملوك اشنونا المتأخرين ، قد أله نفسه ويحتمل انه كان لهذا السبب يحمل اسم واحد من الملوك الاكديين العظام .

ويخلق تفسير المخطط الارضي لهذا البناء بعض المصاعب، فهو لايطابق أي طراز من طرز المباني الدينية المعروفة . ومع ذلك فان الجدران برتبها منتظمة بدليل صادق يؤكد صفتها الدينية ، أي ما عرف بالزخرف ذي الدخلات (٥) (الشكل ٥٥) لكن من غير الممكن ان يعتبر هذا البناء يمثل معبداً لعبادة نرام سن على غرار معبد شوسن في اشنونا (الطرماسق) .


الشكل ٥٤ مخطط المعبد الكبير والمعبد الصغير المزدوج في تل حرمل

ومن ناحية ثانية فان العنصر المعماري للمحراب لم يكن في الواقع ضروريا في غرفة اجتماع كما اشار الى ذلك المنقبون . كما ان بناء نرام سن برمته ايضا

٭ تل حرمل في محلة تل محمد داخل بغداد . نقبت فيه مديرية الآثار العامة عدة سنين منذ عام ١٩٤٥ ، ووجدت فيه ما لا يقل عن الفي رقيم طين بمواضيع مختلفة



الشكل ٥٥ مخطط قاعة الاجتماعات في قصر زرام من ملك اشنونا .

لم يكن ملائما كمعبد حقيقي لاله الارض (تشباك Tishpak الذي خصص له في البناء محل اضافي صغير عثر فيه ايضا على قطعة من مسلة كتب اسمه عليها . فهو ، بصفة رتيبة ، يتألف من مجرد غرفة واسعة مستطيلة يقع مدخلها وسط واحد من الجوانب الواسعة . وامام ذلك تقع ساحة امامية مربعة الشكل غالبا ما يحيط بها جدار . والمباني الوحيدة التي تشبه هذا البناء هي المباني الدينية في سوريا وفلسطين ، اي في المنطقة الكنعانية الحقيقية (٦) واخيرا في اوغاريت * Ugarit والالاخ ** Alalakh (٧)

ترى هل لدينا هنا في منطقة ديالى تطور في فن العمارة يبرز من مفهوم خاص للملكية من العصر البابلي القديم ؟

٢ - بناء القصر .

لدينا معلومات - حتى وان كانت ذات طبيعة مؤقتة - عن مجموعة من ابنية القصور من العصر البابلي القديم في بلاد بين النهرين . واهم واحد منها هو قصر حمورابي في بابل الذي لم يعثر عليه بعد . في حين ان القصور الاخرى ومنها قصر شمشي ادد الاول في اشور وقصر نور ادد Nur - Adad في لارسا وسن كاشد Singashid *** في الوركاء وكذلك قصرا ايباليل الاول ، وابق - ادد الثاني **** ، كل هذه لم ينقب الا في اجزاء منها ولم تنشر الا بطريقة وقتية ونتيجة لذلك فان مشكلة ما انجزته السلالات الكنعانية في هذا الميدان في العصر البابلي القديم يصعب حلها ايضا في الوقت الحاضر .

صحيح اننا نعرف قسما من قصر الملك يارمليم من الطبقة السابعة في الالاخ (٨) (الشكل ٥٦) . ونظرا لقربه من موطن الكنعانيين فلابد انه يعبر بدقة عن مفهوم لقصر كنعاني اكثر مما تعبر عنه الابنية في بلاد بين النهرين التي ورد ذكرها الآن . فكثير من السمات الخاصة بهذا البناء تكشف عن تأثير ايجي قوي ، من امثال التأكيد على الرواق والغرف المدعمة بالاعمدة والواح الحجر المغطاة بالجبس المصبوغ بما يشبه الرسوم الجدارية . وحين سيتم نشر التقرير النهائي كاملا اذ ذاك يصبح ممكنا ، بالنسبة الى قصر ملوك اشنونا ، ان نتعقب التغييرات التي حدثت في الاسلوب خلال مرحلة الانتقال من عصر سلالة

* اوغاريت (راس الشمرة الآن) ، تقع بالقرب من شمال اللاذقية . وهي مدينة كنعانية . كانت لها تجارة واسعة مع سواحل سوريا وجزر بحر ايجة . عثر فيها المنقب الفرنسي شيفر على آثار تعود الى الالف الثاني قبل الميلاد . بينها كتابات بلغات وخطوط مختلفة على غاية من الاهمية .

** الالاخ (تل عطشانة) في سهل انطاكية . وقد نقب فيها ليونارد وولي . وكانت مركزا لدولتين حكمتا شمال سوريا . احداهما السورية معاصرة لحمورابي الملك البابلي . والثانية من عصر تل العمارنة الى حوالي القرن الرابع عشر ق . م .

*** سن - كاشد ، من الاموريين اسس سلالة حاكمة في الوركاء في حوالي ١٨٦٠ ق . م . وشيد بالاضافة الى قصره معبدا للاله اوركال . بانيا ومسكنا كبيرا للكاهنات .

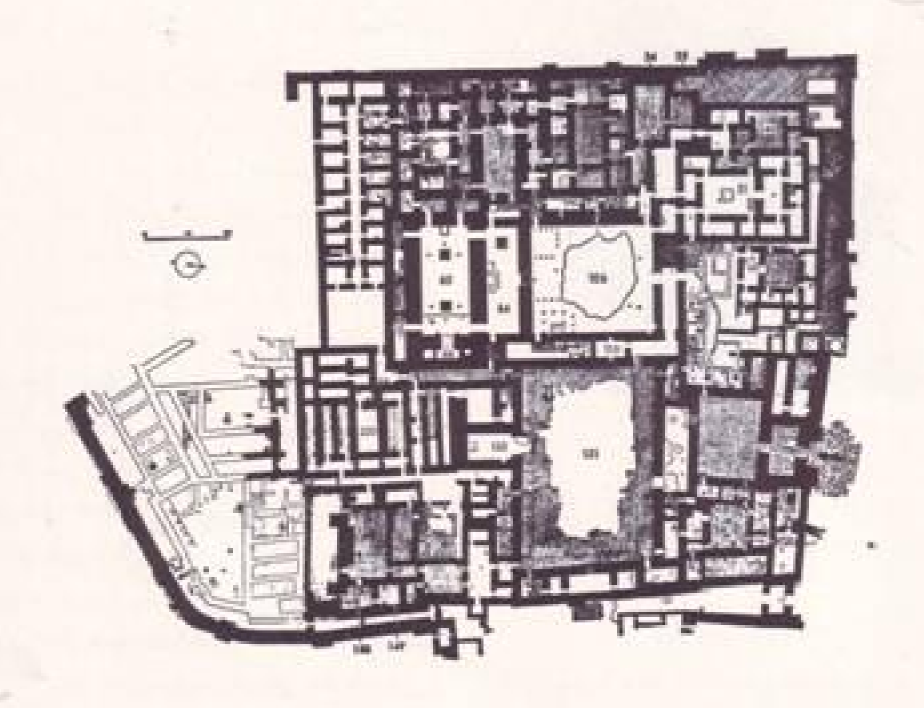
**** ايباليل وابق - ادد من ملوك مدينة اشنونا الاموريين .



الشكل ٥٦ مخطط قصر بابليم في تل طلاة

اور الثالثة الى عصر ايق ـ ادد الثاني ، اي من العصور السومرية الى العصور البابلية القديمة ، ومع ذلك يبقى هناك احتمال بان القصر الذي يعود الى عهود سلالة اور الثالثة كان له تأثير قوي ودائم .

من بين اعظم المشاريع البنائية في بلاد بين النهرين القديمة قصر ماري (٩) (الشكل ٥٧) الذي يمكن ان يزودنا باحسن مصدر عن المعلومات التي تخص بناء القصور في عهد حمورابي ، اذا كان هو قصر زمريليم حقا ـ كما يبدو هكذا ـ اي اذا كان قد تم تخطيطه برمته وشيد كوحدة على يد زمريليم ملك ماري المعاصر لحمورابي ، ومن ثم فانه سيكون سجلا للسلالة الكمانية ، في بلاد بين النهرين القديمة . غير ان ملاحظاتنا عن فن العمارة السومري الجديد الذي اوجزناه في فصل سابق ، وكذلك عن الرسوم الجدارية في قصر ماري ، قد اوضحت ان اجزاء كبيرة من القصر لا بد وان كانت قد بنيت في عصر مملكة سومر واكد ، وان هذه الاجزاء في النتيجة لا يمكن ان تستخدم بمثابة دليل للحكم على الانجاز الكماني الخاص به في ميدان فن العمارة . فالقسم الاكبر من الغرف حول الساحة المدورة ١٣١ مع قاعة الاجتماع بدرجاتها القائمة المقرة شبه المدورة ، لابد وان شيد قبل عدة قرون من عصر حمورابي ، ذلك لان الرسوم الجدارية فيه تعود على وجه التقريب الى عصر اورنمو . وان هذا ينطبق ايضا على المجموعة التي تقع الغرفة ١٤٨ في وسطها ، وعلى المسكن القائم فوق الاقواس المفقودة : ذلك لان اجزاء من التماثيل



الشكل ٥٧ مخطط أرضي لقصر ماري.

الصغيرة لايدي ـ ايلوم ولاسكان التي عثر عليها هناك ، تشير الى عصر سلالة اور الثالثة وان ما عرف باسم رأس المحارب ذي واقية الذقن (١٠) (لوح ٢٠٦) الذي اكتشف على الدرجات بين الغرفتين ١٤٨ ، ٢١٠ ليس له سوى نظيراً واحداً هو شخص في الرسم الجداري في قاعة الاجتماع التي تعود ذاتها في الأصل الى عصر سلالة اور الثالثة . فنحن نعتبر الرسوم الجدارية التي وجدت على جدران الساحة ٣٤ فيما سمي بالمقر الملكي ، يعود اصلها الى عهد الحاكم يسمع ـ ادد بن شمشي ادد الاول ملك اشور (انظر ما سبق وما سيأتي) ومن المحتمل ان يكون المقر الملكي برمته يعود الى هذا العصر وانه نتيجة لذلك يعتبر بابليا قديما . ومهما يكن الامر فان المخطط الارضي لهذا البيت الملكي يشبه تماما مخطط بيت نموذجي ذي ساحة وهو المألوف في بلاد بين النهرين القديم . وعلى هذا الاساس فهو ليس كنعانيا بصفة محددة . يضاف الى ذلك وجود التخطيط المعماري لمجموعة ثانية بأكبر ساحة في قصر ماري ، هي الساحة ١٠٦ (التي زينت من عهد يسمع ـ ادد وما بعده بسلسلة من الرسوم الجدارية تماما بنفس الاسلوب على جبس ابيض سميك والتي صور عليها فيما بعد نوعا ما رسم تنصيب زمريليم على جدارها الجنوبي) يشير الى طريقة بناء القصور في ارض الرافدين القديمة ، ويمتد على الاقل تقدير الى عهد مملكة سومر واكد . ولقد اعاد الوشوابليا بن اتوريا بناء قصر حكام اشنونا بطريقة اصبحت فيها منطقته المركزية مع غرفة العرش تبين ذات الترتيب من الغرف على غرار ما هو موجود في قصر ماري ، اي هي الساحة ١٠٦ ، فغرفة العرش رقم ٦٤ ، ومن ورائها اكبر غرفة في القصر كله وهي الغرفة ٦٥ (١١) . فهذا المفهوم لفن العمارة الذي كان يشمل الجزء الاهم والمثالي المركزي من قصر ماري ، يبدو بانه لم يكن مفهوما



اللوح ٢٠٦ رأس من الرخام لتمثال محارب ، من قصر ماري ، الارتفاع ٣٠ سم ، متحف حلب .

كنعانيا بصورة محددة وانما انعكس ظله قبلا على يد مملكة سومر واكد . وعلى هذا فمن العسير ان نكون محقين ان نحن اعتبرنا قصر زمريليم بانه بناء شيد حسب الطريقة السومرية الاكدية وليس هو مثال لبناء كنعاني بصفة كلية . ونجد لهذه الفكرة تأكيدا عندما نقارنه مع القصر الذي بناه ياريليم حمو زمريليم ، والذي كان ملكا على حلب ، وقد شيد ابنه في الالاخ . فقد كان ياريليم واحدا من اقوى الملوك في الشرق الادنى خلال عهد حمورابي : وعلى نقيض الحضارة الكلاسيكية في بلاد بين النهرين التي كانت ، في هذه الفترة من عهد سلالة بابل الاول ، تمثل

جاهدة على بلوغ ذروة جديدة من الانجاز ، فانه قد اظهر نفسه مستقلاً استقلالاً كاملاً في وضع المخططات الارضية لأبنيته وفي اجزائها الفردية ، وكذلك في استعمال عناصر خاصة في الارتفاع بالبناء (كأحجار الربط والأعمدة وما شاكلها) . ومع ان مدينة ماري التي تعاظمت خلال قرون في المنطقة الوسطى من نهر الفرات وكانت جد بعيدة عن المصدر القومي للمملكة الكشانية ، فانها لم تكن قادرة على التخلص من تأثير مركز الحضارة السومرية الاكدية المصرة . ومع ذلك فانها لم تحكن للمرة الثانية قرية بشكل وافٍ من ذلك المركز بحيث تتولى الزعامة الفكرية التي استطاعت بابل ان تتبوأها في عهد حمورابي الكشاني .

ب النحت والرسم

١ ـ فن النقش على الاختام

الى ما قبل سنين قليلة كان الفن الزخرفي الدقيق للنقاشين على الحجر ، والفن الشعبي لدى الطين الناحتة ، هما المصدران الوحيدان المتوفران لدينا ، بصورة مباشرة ، حين نحاول ان نتصور مادة الموضوع واسلوب الفنون العظيمة (الرسم والنحت المجسم والنافر) التي من الممكن افتراض وجودها في العصر البابلي القديم . فالعديد من الاختام الاسطوانية وطبعاتها على الرقم الطينية ، والتي يمكن في كثير من الحالات ان يحدد تاريخها بشكل مضبوط ، قد يسرت تعقب التطور العضوي لفن الشرق الادنى خلال عصر سلالة بابل الاولى (١٢) من عصر روقها ، وخلال تعاظمها ، حتى سقوطها واضمحلالها النهائي . واذا كانت الاهمية العظمى لسيادة حمورابي لم تنعكس بوضوح على الاختام الاسطوانية التي كانت معروفة قبل سنوات قلائل خلت ، فان هذا المصدر قد تغير كثيراً وذلك بالاكتشافات الجديدة المهمة للاختام في ماري (١٣) .

واذا ما حاولنا ان نقيم الاهمية الفنية لفن الاختام في العهد البابلي القديم عن طريق دراسة التصنيف بالتسلسل الزمني (١٤) فاننا سنصل في الحال الى ذات النتيجة التي قد نستطيع الحصول عليها من قراءة الاجزاء ذات الصلة بالموضوع من التقارير عن طبعات الاختام على الرقم الطينية المؤرخة التي تعود الى ذلك العصر : ذلك لأن الختم الاسطواني للعهد البابلي القديم يقدم انطباعاً مباشراً بانه متحدر من فرع منحط من فروع الفن ، حيث تطغى فيه الكمية على الكيفية طغياناً عظيماً . فمن هذه الاختام الكثيرة الى حد ما والتي تحمل اسم امير ، يندر ان تشير الى اي شيء من شأنه ان يقترب من تفوق اسلوب ما ، او أي شيء يمكن ان يقارن بأفضل نحت على الاختام من عصر آخر . وحتى مادة الموضوع المنقوش كانت في العصر البابلي القديم تختلف بشكل ملحوظ عن مادة موضوع عهد الانبعاث السومري الاكدي السابق . ولو ان غنى التصاميم الختمية يؤثر في المناظر الرئيسة اقل مما يفعله في المناظر الثانوية والاشكال التي استعملت لملء الفراغ . فقد استمر صانعو الاختام في العصر البابلي القديم على استخدام الموضوعين الرئيسين لعصر الانبعاث ، أي مناظر التقديم والعبادة سوية مع صورة القائم لنرام سن . وبالرغم من وجود الآلهة التي كانت تعبد ، فان الابطال والملوك المنتصرين كانوا دوما جدداً ولو ان دورة كاملة لرموز سحرية تقوم على اساس العالم الديني للكشانيين ، قد استخدمت لملء السطح المصور (اللوح : ٨) .













اللوح رقم ١١ الأختام الأسطوانية من العصرين السومري الحديث والبابلي القديم .

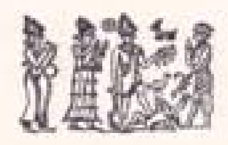
ان أي امرىء يبحث عن تفهم اعمق لفن النقش على الاختام في العصر البابلي القديم ، عليه ان يحاول تفهم اعظم المناظر اهمية ، وكذلك اقساماً من العناصر المكونة للمناظر التي لم تسجل قبلاً . والانواع الجديدة من الآلهة والمخلوقات المركبة من امثال ابي الهول والتنين الأسد ، والاله فوق ظهر ثور ، والاله الملك في صفة محارب والبقرة المرضعة . فجميعها ربما كانت كشانية في اصلها ، ولابد من تعقب تطورها . واول شيء ضروري هو الصورة التفصيلية لأنواع الآلهة التي هي في المقدمة في النقش على الاختام خلال عصر سلالة بابل الاولى ، من امثال ما يسمى باسم اموروArmurru الذي يحمل هراوة (١٥) (لوح ز ٦) . والاله الملك في صفة محارب ، وعشتار العارية ،وعشتار المحاربة بصولجان ذي اسد مزدوج ، والاله الذي يحمل قنديلاً والاله الذي على ظهر ثور والرجل الصغير ذي الركبتين المثنيتين وكذلك الكثير من الرموز السحرية من امثال الذباب والاقنعة والموازين والمشط واخرى كثيرة غيرها ، والتي لم يفهم القسم الاعظم منها .

كانت مناظر التقديم الكلاسيكية من عصر الابعاث التي تظهر احد العابدين وهو يقاد من قبل اله شفيع الى حضرة اله سام يجلس على العرش ، تبدو جد مبسطة خلال العصر البابلي القديم ، عندما تحول الاله الجالس على العرش الى اله واقف . ومن ثم جرى حذف في النهاية : فكل ما بقي الآن هو الآلهة الوسيطة في رداء مفصل طويل ، والكتابة المكونة من سطرين أو ثلاثة اسطر ، لمالك الختم (١٦) (لوح ز ٧) .

على ان التقسيم الثانوي للنقش على الاختام يمثل استثناءاً في الصيغة الرفيعة للاسلوب فيه . فهو يستخدم مناظر من الافاريز المصورة السومرية الاكدية القديمة التي بقيت قائمة حتى في عصر سلالة اور الثالثة ، أي البطل ذو العقد الست من الشعر وهو يحارب اسداً ، والبطل العاري الذي اثنى احدى ركبتيه وتغلب على ثور (١٧) (اللوح ز ٩-١٠) . فالنقش الدقيق على القطعة VR ، ٤٦٧ ذو رقة لا تضاهى سيما وانه محفور على سطح صلب لحجر حديدي . ذلك ان الشكل الذي له اصل اكدي بكل وضوح هو البطل العاري ذو العقد من الشعر الذي يضغط بركبته على ظهر اسد ، وكذلك الاسد التنين المجنح الذي له سيقان وذيل طائر صيد . ومن ناحية اخرى فان وضعية اقعاء الثور الجاثم على رجليه الخلفيتين والذي هاجمه اسد من الخلف ، تبدو غريبة . فهذه الصورة تظهر في ختم اسطواني من العهد العيلامي القديم يعود الى اوائل فجر التاريخ ، لكنه لا يوجد ارتباط واضح بين تلك الصورة والفن البابلي القديم . ففي عصر سلالة بابل الاولى حسب ، نستطيع ان نجد مثل هذه الصنعة الحسنة في النقش على الحجر في غربي سوريا . وهذا يدع المرء يتعجب عما اذا كانت هذه المجموعة الثانوية ذات الاسلوب المختلف من فن الاختام في العصر البابلي القديم ، لا تعبر في الواقع وبصورة خاصة عن احساس كشاني للصورة بالشكل ، ولو ان التأثير الكشاني على الفن البابلي القديم بصفة عامة تبدو عليه في الغالب طبيعة موضوعية . فالدمج بين الموضوعات والاساليب الكشانية المثالية والسومرية الاكدية لم يكن قد حدث بشكل موحد في كل مكان او بطريقة مماثلة في مختلف مناطق الحضارة البابلية القديمة ، اي في لارسا وايسن وبابل او اشور ، وفي وادي ديالى ، وفي ماري او الالاخ . وربما كانت التقاليد في المراكز المختلفة لبلاد بين النهرين متنوعة جدا وغير متساوية ايضا في قوتها بالنسبة لفن كشاني امبراطوري لكي يفرض من مستوى عال . ذلك لان مملكة حمورابي كانت قصيرة العمر جدا وان امكانات التعقب عن عاصمة المملكة غير ملائمة لنا ايضا ، كما نستطيع ان نكون فكرة واضحة عن فن الاختام في عهد الملك العظيم نفسه ، وبصفة خاصة الاختام

وطبعاتها التي وصلت الينا حتى الآن . والاختام الاصلية التي تحمل كتابات باسم حمورابي لا تعطينا شيئاً يفوق مستوى الفن البابلي القديم . وفضلا عن ذلك فلا يوجد ختم يعود الى ملوك آشور العظام من امثال شمشي ادد الاول او منطقة ريم سن * Rim Sin يبين اية صفة استثنائية . كذلك لا تدل باية طريقة طبعات الاختام على نصوص الرقم الطينية في متحف اللوفر . والتي تعود في الاصل الى عصر حمورابي . على عظمة هؤلاء الحكام .

ومع ذلك فان مفهومنا لتطور فن النقش على الاختام في العصر البابلي القديم سيكون متباينا نوعا ما اذا ما عدنا الى الاختام الاسطوانية والطبعات التي اكتشفت حديثاً في ماري . والتي تعود الى زمريليم والى زوجته شبتو Shiptu وجملة من موظفيه الكبار . فهذه الاختام والطبعات تزودنا بصورة جديدة عن محتوى واسلوب النقش على الاختام في العصر البابلي القديم . والواقع انها تبين لنا الفرق بين النقش الكنعاني على الاختام بطريقة بلاد بين النهرين القديمة . مثلما اتقنه مكيشوم ناظر القصر (١٨) (لوح ن ٣) على ختمه الذي كان يحمل صورة زمريليم المنتصر وهو يدوس بقدميه اعداءه بمساعدة الآلهة عشتار المجنحة وربما كان جناحاها هما العنصر الغريب الوحيد في هذه الصورة والتي تنحدر صورتها باستثناء ذلك من وضعية اكدية قديمة . ومن ناحية اخرى تتباعد المظاهر الكنعانية السومرية بوضوح اكثر في ختم يعود الى موظف اخر من موظفي زمريليم هو انا سين تاكلاكو Ana Sin Taklaku (١٩) (لوح ن ٤) . وبقدر ما يتعلق الامر بمادة الموضوع فان على المرء ان يلاحظ هنا بدعة غير اعتيادية بصورة آلهة وسيطة ثانية وفي صورة شخصية عارية جزئيا لامرأة راقصة تحمل دفا على مرفقها الايسر . وكذلك الرداء السوري



اللوح ن ٤ ختم اسطواني من العهد البابلي القديم .

المستعرض للاله المقاتل . واللباس الغريب المبطن الملفوف بميلان حول متعبد يتقدم وعلا بصفة نذر . فصنعة النقش على الختم هنا مدهشة . ذلك ان هذه الاختام من عالم زمريليم ملك ماري تبين ان النقاش الكنعاني في بلاد بين النهرين قد تعلم آنذاك كيف يمزج الصيغ التقليدية بطريقة جديدة وان يجددها ويعيد حيويتها بعناصر ذات اصل كنعاني سوري غربي . وفي الوقت ذاته يظهر بان تطور فن النقش على الاختام قد بلغ خلال العصر البابلي القديم ذروته العليا في عهد حمورابي او معاونيه المباشرين . وربما استطعنا عن طريق تنقيبات مقبلة ان نفلح في اكتشاف اختام تعود الى حمورابي نفسه . ستكون لها ذات الجودة الفنية العالية التي تتصف بها اختام مكيشوم وانا سين تاكلاكو التي وجدت في ماري .

* ريم سن من الملوك الاشداء الذ حكم كثيرا . وتمكن من احتلال مدينة لارسا وتوسيع نفوذها بالقضاء على سلالة ايسن المناوئة لها . غير ان حمورابي ملك بابل ظل يتربص لريم سن طوال ثلاثين عاما الى ان انتصر عليه في سياسة التوحيد الكبرى .

٢. الرسوم الجدارية

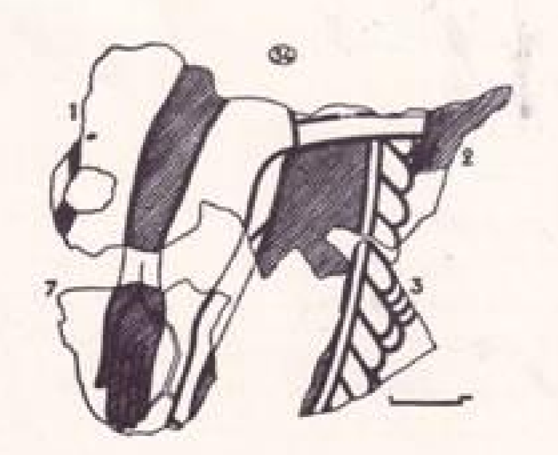
وكما اسلفنا في اوائل هذا الكتاب ، اي في الفصل الخاص بفن فترة الانبعاث السومري الاكدي ، ان تؤرخ الرسوم الجدارية في الغرفة ١٣٢ من قصر ماري ، بعصر سلالة اور الثالثة ، لذلك فان هذا القسم من رسوم القصر سوف يحذف من دراستنا للفن البابلي القديم . فالرسوم الباقية في هذا البناء العظيم تكفي من ناحية العدد والاهمية لأن تعطينا فكرة ليس عن حالة الرسم في عهد حكم زمريليم ، اي خلال عصر حمورابي ذاته حسب ، بل وفي مرحلة متقدمة نوعا ما يجب ان تنسب الى شمشي ادد الاول والى ولده يسمع ادد (= يسمح ادو) (انظر ما سبق) (الشكل ٥٨ ، ٥٩) . فهذا الرسم الجداري - وهو اقدم رسم من العصر البابلي القديم معروف لدينا - قد يحتوي ايضا على عنصر اشوري قديم وان كان المعترف به انه في حالة تالفة ، لانه وضع في الاصل عاليا على الجدران . لكن صنعه - ولا سيما تكوين الطبقة البيضاء من الجص التي تلقت الالوان ، كانت افضل من الطريقة المستعملة في وقت سابق او لاحق ، وان ما هو اكثر اهمية ، على اكثر احتمال ، وعلى الرغم من تشقق الرسوم ، هو ان نحصل على فكرة عن الدور الموضوعي لهذا النوع من الرسم الذي يبين ان الفنان حتى في ذلك الوقت كان يفهم كيف يوزع موضوعا كبيرا واحدا على اربعة جدران لساحة كبيرة او جملة غرف ، ومع ذلك يجعله مستطيلا (٣٠) .

من احسن القطع المعروفة من عهد يسمع ادد قطعتان ، ربما كانتا في الاصل جزءا من مشهد واحد يبين موكبا كبيرا مع ثيران منذورة يقودها الملك نفسه بصفة كاهن (انظر ما سبق) . فهما افضل الامثلة على موضوع ديني خالص (اللوحان ٢٠٢ ، ٢٠٣) . ذلك ان انه لا يحتمل ان يكون يسمع ادد لم يستعمل هذا الموضوع الا على جدران الساحة ١٠٦ ، لان قطعة من غرفة السكن ٢٤ ال ٣١ (الشكل ٥٨) والتي هي جزء من المكان الفعلي للملك ، تعود لشخص يرتدي ذات الرداء الذي يرتديه القائد العظيم وبذات الحركة المتوثبة ونفس حركة اليد .

وبالاضافة الى هذه الصور الدينية ادخل فنانوا يسمع ادد موضوعات اخرى . فعلى غرار المشاهد الدينية كانت هناك رسوم لاساطير . وخير مثال بارز على ذلك ، يتمثل في قطعة اخرى عليها ترميم واسع ولكنه صحيح ، ذات منظر يضم تيسين على جانبي شجرة في قمة جبل (٣٢) (الشكل ٥٩) .

ولم يستعمل رسامو هذا العصر الموضوعات الدينية او الاسطورية حسب ، بل ارادوا ان يمجدوا مفهوم الملكية ، فهناك قطعة التقطت عند قاعدة الجدار الغربي من الساحة ١٠٦ (٣٣) (الشكل ٦٠) - بدلا من قرب الجدار الجنوبي مثل الاخرى - يبدو انها كانت تحتوي صورة لملك او لضابط من رتبة عالية في رداء ينتهي بحاشية مزدوجة ذات زخرفة شبه مدورة ، وسيف قصير مشكوك في حزامه ، وان نصل السيف ومقبضه ذا الرأس الكروي يخرجان من غمده تماما . وقد زينت نهاية الحزام بزهرة بقيت سالمة . اما صورة الملك المسلح فانها من المؤكد كانت جزءا من مشهد عسكري . وعلى هذا الاساس فان الرسم في عهد يسمع ادد لا بد وان كان يتضمن مشاهد من حياة رئيس اركان الجيش .

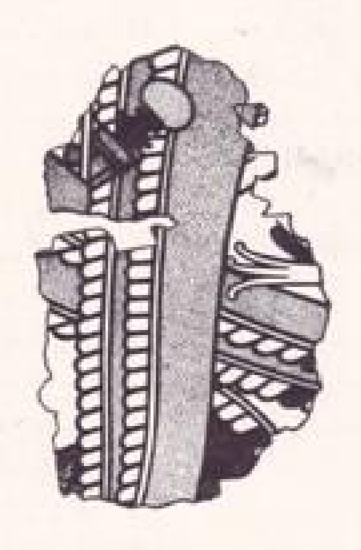
واذا ما نظر المرء الى الرسم الموجود على الجدران الاربعة للساحة ١٠٦ واخذ عنوانها التصويري وترابطه الذاتي بنظر الاعتبار ، فانه لا بد وان يتذكر بصفة لا ارادية الزخرف القائم على الجدران الاربعة لبعض ساحات القصور



الشكل ٥٨ قطعة من رسم جداري (قائد عسكري) من غرفة ٣٩ في قصر ماري.



الشكل ٥٩ قطعة من رسم جداري فيها تيسان ، من الباحة ١٠٦ في قصر ماري .



الشكل ١٠ قطعة من رسم جداري عليها رداء وسيف قصير . من الباحة ١٠٦ في قصر ماري .

الاشورية المتأخرة (انظر ما سيرد) ترى هل ان جذور رسوم المنحوتات الجداريه الاشورية الناتئة تعود القهقرى الى عهد شمشي ادد الاول ؟

يندر ان نجد شيئا جديدا يمكن ان نقوله عن المشهد المسمى بستارة المذبح في الغرفة ٤٦ من المسكن الملكي (٢٤) . ومهما يكن الامر فان هـذا الرسم يمكن ان يعزى - على اكثر احتمال - الى يسمح ادد وذلك بسبب المكان الذي عثر عليه في القصر .

فهل هو في الواقع عبارة عن اطار خشبي مد فوقه نوع من الطنافس ؟ فاذا كان الامر كذلك فان له اهمية خاصة .

لانه سيكون اول برهان على وجود اي نوع من الواح رسوم في الشرق القديم يكون معارضا للرسوم الجدارية الاحتفالية . وكذلك فان تقسيم السطح المصور الى أجزاء اصغر ستكون له اهمية ، وذلك بسبب مشابهته لمعالجة السطح المصور في المشهد الرئيس في الرسم الجداري الذي يرقى تاريخه الى عصر زمريليم في قصر ماري ، اي ما سمي بتنصيب ذلك الملك.

وحيث اننا ، لسوء الحظ ، لا نملك سوى هذا الرسم الجداري الوحيد في قصر ماري من عهد زمريليم نفسه ، فاننا لا نستطيع ان نصل الى نتيجة نهائية عن المهارة في تقنية فن الرسم ، وعن سلسلة مادة الموضوع ، وتركيب الصورة خلال هذه المرحلة الخاصة من الرسم في العهد البابلي القديم ولو انه سبق لنا ان لاحظنا الفروق في طبقة الجص ، وفي تدرج اللون ، وفي طريقة رسم تاج الاله في منظر جانبي ، كما هو بين الرسم الجداري في عهد يسمح ادد والرسم الجداري في عهد زمريليم . وقد استفدنا من هذه الفروق لتكوين سياق تاريخي لمجموعات الرسوم في ماري.

وفي الوقت الذي استخدمت فيه افاريز يسمح ادد القائمة بمواضيعها المتنوعة ـ التي تضم اساطير (شجرة ، معزتان ، جبل) واحتفالات دينية (موكب ثور منذور) وتمجيد الملك (رجل يحمل سيفا ويرتدي رداء ازرق اللون ومشهد معركة) ـ الصف الطويل بمثابة العنصر الاساسي في فنها القصصي ، فان ستارة الذبح في الغرفة ٢٤ ومشهد التنصيب يبدو فيهما انه قد يستعمل سطحا مصورا محددا ومؤطراً قسم الى اجزاء صغيرة كأساس لتركيب موضوعيهما . فحين تكون الحواشي ، كما هو الامر في مشهد التنصيب ، محددة بزخارف تشبه الضرائب ، وهي تقليد لحاشية البساط على اكثر احتمال (٢٥) ، فان الرسم اصبح بديلا مصورا للبساط المنسوج المصور . ومن الممكن ان الرسم المعروف بستارة الذبح الذي يعود الى عهد يسمح ادد ويمثل هو الآخر بساطا جداريا ، كان يمتد في وقت ما على اطار خشبي ، قد استعمل بمثابة زخرف جداري . والفارق بين مرحلتي الرسم الجداري في العهد البابلي القديم ، اي تلك التي تعود الى يسمح ادد والتي تعود الى عصر زمريليم ، قد اعتمد بصفة اكثر على توسيع نطاق اللون وتهذيب صفة المشهد ، بدلا من مادة الموضوع او التركيب . بهذه الطريقة كان فنانو زمريليم يرسمون بشكل اقرب الى نقائش الرسوم الناتئة في عهد حمورابي ملك بابل ، من سابقيهم في ماري ، اي رسامي ابن شمشي ادد الاول ملك اشور .

١٣ النحت الناتئ

وحتى لو اردنا ، مثل گوتسه « A. Goetze » ان نؤرخ مجددا المنحوتة الناتئة التي وجدت في ماردين (انظر ما سبق اللوحان ٢٠٤ ، ٢٠٥) والتي سبق لنا ان بحثناها

« گوتسه من الاساتذة البارزين في بحوثهم الكثيرة في الكتابات المختلفة من الاناضول والكتابات المسمارية من العراق . ومن دراساته قانون اشنونة المكتشف في تل حرمل .

واستعملناها في تحديد تاريخ مجموعة من الرسوم الجدارية في قصر ماري ، وفيما لو اردنا ان نعزوها الى داودشا Dadusha ملك اشنونا بدلا من شمشي ادد الاول ملك آشور ، فاننا لم نصل بكثير الى ما قبل السنوات الاولى من حكم حمورابي بالنسبة لهذه المنحوتة الثالثة ، التي لعلها اقدم نحت ناتئ يأمر به امير كنعاني في بلاد بين النهرين . والمهم - بقدر ما يساعدنا على ادراك ذلك - هو ان تاريخ النحت الناتئ في العهد البابلي القديم لم يكن حتى بداية حكم حمورابي . قد بلغ اكثر من المشاركة بوقائع وتفصيلات مادية قليلة مشتقة في الدرجة الاولى من التقاليد القومية الكنعانيين . كذلك فان صنع صورة المنتصر التي تعتمد على اساس اكدي والتي تبين المنتصر وهو يطأ بقدمه بدن عدوه الساقط ، وكذلك مشهد الاسرى المقيدين في جانب المؤخرة من اللوح ذي النحت الناتئ ، كل هذا يبدو جامدا واقليميا (٢٦) . ذلك ان التقدم السريع للنحت الناتئ في العهد البابلي القديم يبدو اكثر وضوحا اذا ما قارنا هذا بالامثلة القليلة التي يمكن ان تنسب الى عصر حمورابي نفسه .

هنالك قطعة من مسلة في المتحف العراقي عثر عليها فوق سطح الارض في الشمال (٢٧) (لوح ٢٠٧) . قد يكون من الصعب تحديد تاريخ صحيح لها بالنسبة للمكان الذي وجدت فيه ، لكن الطبقات العليا في ذلك المكان لا يمكن ان تكون بعيدة جدا في تاريخها عن عهد حمورابي (٢٨) . فالمشهد يمثل متعبدا يقف وهو يرتدي ثوبا طويلا امام الاله شمش الذي يرتدي رداء مشقوقا طولا وقدمه اليمنى ممتدة الى امام ، ولا بد انه كان يمسك بشيء ما في كل من يديه . في تقنية صنعه ولا سيما في التباين المقصود على اكثر احتمال بين نحت الساق اليمنى العارية بطراوة ، والرداء المبسط تماما فوق الجزء الايسر السفلي من جسم الاله تكون المشهد اكثر حيوية ومهارة مما هو عليه في



اللوح ٢٠٧ جزء من مسلة من حجر كلسي من الشمال .
الارتفاع ١٢ سم . المتحف العراقي ببغداد .

المنحوتة الثالثة التي وجدت في ماردين . فالنحت الناتئ هنا بشكل ملحوظ لهذا الاثر يشير الى عهد حمورابي نفسه كما سنرى ذلك الان .

انها لمعجزة تقريبا ان استطاعت الصدفة ان تحفظ ، على كل حال ، اثنين من النتاجات الفنية من كل مجاميع النحت الناتئ التي عملت بالتأكيد ابان حكم حمورابي . والواقع ان واحدا منهما له اهمية حقيقية في تاريخ الفن في العهد البابلي القديم ، كما انه نتاج له اهمية اساسية بالنسبة لكل تاريخ الحضارة في بلاد بين النهرين القديمة . لهذا النتاج الفني هو المسلة المصنوعة من حجر الديورايت



اللوح ٢٠٨ جزء من مسلة من حجر كلسي عليها صورة حمورابي ملك بابل ، الارتفاع ٢ر١٠١ سم ، المتحف البريطاني بلندن .

المدون عليها القانون الشهير للحاكم . فلو كنا نمتلك النحت النافرء الاخر بصورة كاملة ، اي جزء المسلة التي يمتلكها المتحف البريطاني لمشرات من السنين وحده (٢٩) (لوح ٢٠٨) ، لكان اسم حمورابي يندر ان يستحق اية اشارة في تاريخ الفن . وتشتمل هذه المسلة على كتابة سومرية في عدة سطور طويلة ، ومرتبة في قسمين احدهما فوق الاخر ، تنبئنا بان احد الموظفين ، وهو اتوراشدو Itursahdu قد وهب هذه المسلة الى احدى الالهات من اجل حياة حمورابي (٣٠) . والى جانب هــذه الكتابة يقف شخص الملك في وضعية جانبية وهو يتطلع الى ناحية اليمين ويرفع يــده اليمنى متعبدا . وقد تلف سطح النحت النافرء تلفا شديدا اذ لا نميز منه سوى اجزاء من الوجه والقسم الاعلى من الجسم . فمن وجه الملك نستطيع ان نميز آثارا خفيفة لانف كبير صنع بشكل دقيق لكنه نافرء . وقد قسمت اللحية بوضوح الى جزئين ، قسم على الذقن وقسم على الصدر . وهذا الاخيــر يتألف من خطوط عمودية ، متموجة بشكل غير منتظم ، وهي تتدلى قليلا الى الاسفل . اما القبعة فان حاشيتها اصغر من حاشية قبعة كوديا أو اورنمو ، وهي تدع نصف شعر رقبته واذنه حرا . ورداء صدره مثبت باتقان بشكل مائل وذي حاشية مفرشية ، تمتد من الابط الايمن حتى الكــكتف اليسرى ، وهذا ما يــترك الذراع الايمن النحيف برمته مكشوفا . وكان الحاكم يضع قلادة مزدوجة مصنوعة من لآلىء صغيرة وكبيرة في عنقه ، ويلبس في رسغه الايمن طوقا من لفتين سميكتين ولم يعد مستطاعا ان نرى مــا اذا كانت مادة ردائه قد رفعت عن الجانب اليمين الاوطأ والتي بها على مقدمة الذراع الايمن . وحتى عندما يأخذ المرء حالة التلف الشديد بنظر الاعتبار ، فان هذا النحت النافرء لا يبين اية مهارة خاصــة في نحته . بالنسبة الى رجل له قيمته مثل حمورابي .

ويختلف الامر بالنسبة الى النحت النافرء الذي يملأ نصف دائرة في قمة مسلة الشريعة فقد اتيت هذه المسلة اصــلا في سبار مدينة الاله الشمس ، ومن ثم نقلها من هناك خلال الالف الثاني قبل الميلاد احد ملوك عيــلام وهــو شتروك ناخنتي كغنيمة الى عاصمته سوسة ، حيث اكتشفت هناك في اوائل هذا القرن اثناء التنقيبات الفرنسية (٣١) (لوح ٢٠٩) .



اللوح ٢٠٩ القسم العلوي لمسلة من حجر الديورايت منقوشة عليها شريعة حمورابي، من سوسة. ارتفاع القسم المصور ٦٥ سم متحف اللوفر بباريس.

وليست لموضوع المادة فيها اهمية خاصة . فهذه الصورة التي تمثل اعظم الحكام الكسائيين امام اله النور والحق الجالس على عرشه تؤثر في كل من يراها ببساطة . فكل من يدرس هذا النحت النافر بعناية كافية يجده حتما بانه علامة بارزة في التاريخ الطويل للفن في بلاد بين النهرين القديمة ، وانه مساو في الاهمية في تاريخ الفن لاعمال فنية اخرى

من امثال مسلة نرام سن ، او جذع تمثال مانشتوسو . وهذا يكفي لان يبوء حمورابي نفسه مكانا خاصا في حقل الفن ، بالاضافة الى اهميته في تاريخ الادب والسياسة والقانون ، التي رفعته عاليا فوق المجموعة الكبيرة من الحكام الكسائيين الاخرين في بلاد بين النهرين القديمة .

لسنا نعرف فيما اذا كانت هناك مرحلة طويلة من الزمن بين مسلة اورانشدو ومسلة شريعة حمورابي ، لاننا لا نستطيع ان نؤرخ المسلة السابقة بدقة كافية ضمن حياة حمورابي . فكل ما نعرفه بصفة مؤكدة هو ان مسلة الشريعة تعود في الأصل الى السنوات الاخيرة من حياة الملك (٣٢) . فالخلاف في قوة التعبير بين مسلة اورانشدو والنحت النافر على مسلة الشريعة ، حيث يرى حمورابي وهو يتقدم محيا الاله الجالس على العرش ، لا بد وان يعزى الى نفس العبقرية المبدعة بصفة غير اعتيادية ، والى الشخصية التي اوحت باللغة الشعرية التي استعملت في مقدمة شريعته على المسلة . ليست هناك فروق حقيقية في التفاصيل بين صورة حمورابي على المسلة المحفوظة في المتحف البريطاني وصورته على مسلة الشريعة اي في الوقفة والهندام ، والرداء ، والقبعة المدورة ، والحلي على العنق والرسغ ، اذ ان هذه كلها متشابهة . غير ان الفرق يكمن في المرونة ، وقبل كل شيء ، في الحيوية الذاتية التي يظهرها العمل . وهذان الامران جديدان تماما . ولا بد من ملاحظة صنع الساعد الايمن في كلا الرسمين . فهذه المرونة في التجسيم التي تعود في روحيتها

الى رسوم أكد القديمة هي التي استطاعت نفسها ايضا منذ عصر سلالة اور الثالثة ، ان تتبع التصوير الجديد تماما لرداء حمورابي في المسلة التي تحمل شريعته . ولا نستطيع في اي مكان آخر حتى ولا بالنسبة الى تماثيل كوديا او تماثيل مجسمة من عهد سلالة اور الثالثة ، ان نجد معالجة مماثلة للطيات (وان هذه بصفة عرضية لا تنجم عن حركة الجسم) تشبه الطيات التي نراها في الجانب الايمن من لباس الملك ، وليس في اي مكان آخر يتدلى الرداء في مثل هذه الخطوط المنحنية ، او في شكل كتلة ذات حزوز عميقة ولفات سميكة كما هو شأنها فوق ساعده الايسر . وينبغي ان يقارن هذا مع نحت نافر على مسلة في متحف اللوفر (٣٣) (لوح ٢١٠) عليها صورة امير من عصر الانبعاث السومري المتقدم وهو يسكب السائل المقدس امام اله جالس على عرش . ففي المسلة الاخيرة نجد ان مادة الملبس خالية من الحركة تماما ومبسطة قطعا .

على ان الميزة الفريدة للنحت النافر في شريعة حمورابي لا تقوم حسب على اساس هذه المقدرة الجديدة في تصوير الطيات ، بل وانما تعود ايضا الى تشكيل التاج المقرن للاله الشمس ولحيته ، وانها في جوهرها مثل كل المنحوتات النافرة . فهي بالنسبة الى قضية الاسلوب بحد ذاته ، اقل من المقدرة التي هي الاساس لكل اعمال الفن ذي البعدين على ادخال حقيقة ذات ابعاد ثلاثة في نحت ذي بعدين . فالفن في بلاد بين النهرين القديمة مثل كل الفنون التي سبقت الفن الاغريقي بل في الواقع مثل الفن المصري ، يظل في كل العصور في مستوى الفن التخيلي ، اي انه بصفة عامة لا يفهم كيف يخدع العين بوهم وجود فراغ ذي ابعاد ثلاثة على سطح ذي بعدين ، وهو الفن الذي يطلق عليه بصفة عامة اسم المنظور (٣٤) فحين يدرك الفنان ان عالم الادراك الحسي الذي يتلمسه المرء بيده ويراه بعينيه هو في الاساس صورة الواقع الحقيقي والذي



اللوح ٢٦٠ الجزء العلوي لمسلة من حجر كلسي ، الارتفاع ٨٠ سم ، متحف اللوفر باريس ،

هو الوسيلة لاستكناه الوجود . حينئذ يمكن ان يسمى في صيغة فنه ليس الى مجرد ان يصور رمزاً للاشياء مستقلة عن شكلها المرئي حسب بل لكي يمسك بالحقيقة في فسحة تستطيع العين ان تميز فيها صورة . فعلينا ان نفترض بأن شخصية حمورابي كانت قد وصلت الى هذه المرحلة حين نرى محاولات اكيدة عن التطور تظهر بغتة خلال هذا العصر .

فهذه المحاولات لايمكن ان ترتبط بشخصية حمورابي نفسه او بطائفة من اصدقائه على اية حالة . لاننا لايمكن ان نراها موجودة في اي مكان آخر في الشرق الادنى . فالنحت النافئ بهذه الصفة هو في حد ذاته صيغة لفن ذي بعدين ، لكنه انتقل الآن في شريعة حمورابي من من النحت النافئ الى النحت المجسم . وقد اتضح ذلك في كثير من المظاهر وبصفة خاصة على الوجوه . وفي اسلوب شعر الاله وتاجه الذي يبرز عملياً من سطح النحت النافئ وكأنه قد نحت بشكل مجسم . ومع ذلك فالنحات يخلق سابقة جديدة تماماً ، اي خطوة اولى نحو التطور حين لم يعد يضع التاج المقرن في وضعية امامية على صورة الاله ذات المنظر الجانبي . كما كانت العادة جارية منذ العصور البدائية والتي بقيت سارية في العصر الذي سبق العصر البابلي القديم ، وظلت في الواقع ذات العادة سارية حتى بداية عصر سلالة بابل الاولى . وانما يبين عوضاً عن ذلك القمة المسطحة ، الجزء الرئيس من التاج مطوق بقرص دائري في منظر جانبي . ويبين بصفة مماثلة اربعة قرون في منظر جانبي حسب بدلاً من اربعة ازواج من القرون منظورة من امام . فنحن قد نعتبر هذه المحاولات الاولية ، التي تبدو في اول الامر غير مهمة بالنسبة للمشاهد العصري ، كظاهرة مميزة للعصر الحقيقي للملك حمورابي . ما دامت لم تكن موجودة في مشاهد

تشبه ، على سبيل المثال ، ما هو موجود على ختم الملكة شالورتوم Shalurtum زوجة سنكاشد Singashid ملك الوركاء ، وابنة سومولايلو Sumulailu ملك بابل (٣٥) والتي عاشت في وقت سبق ذلك قليلاً . وتبدو ذات المحاولة وراء تقصير بعد العمق في لحية الاله . فالموجات الافقية للحية الطويلة التي تتدلى الى اسفل في شكل مستطيل مطول على صدره ، لم تعد تبدو افقية تماماً مثلما يتطلب ذلك المظهر الامامي الخالص . وتشبه على سبيل المثال ما هو موجود منها على مسلة مماثلة في متحف اللوفر (٣٦) (لوح ٢١٠) . لكنها تمتد في الواقع بشكل منحرف طفيف من اسفل اليسار صعوداً الى اليمين وكأنها منظورة من الجانب وتم تقصيرها .

قد يبيح لأنفسنا بأن نعتبر هذه المميزات التي اوجزناها الآن (اي طريقة صياغة الطيات بمرونة وابراز النحت النافئ لكي يبدو وكأنه يمتد من سطح الصورة ، وتصوير التاج المقرن في منظر جانبي ، حين يكون الرأس في منظر جانبي والبدايات الاولية للتقصير لغرض انجاز المنظور) كمميزات نموذجية للنحت النافئ التي ابتدعت في عصر حمورابي ، في اضيق معنى . لأننا لم نستطع حتى الآن ان نتلمس وجودها في حكمه .

واذا ما واصلنا دراسة الرسوم الناتئة على الفخار باعتبارها سمة مميزة للعصر البابلي القديم (٣٧) فاننا لم نستطع حتى الآن ان نتلمس وجودها في حكمه . محاولة ما في سبيل المنظور . فنجد مشابهة في رأس شمش وتاجه المقرن توفرها لنا صورة اله على لوح من الفخار اكتشف في خفاجي في التل (ب) (= دور سمسو — ايلونا Dur Samsu - Iluna) * . فهذا اللوح يحتوي مشهداً اسطورياً بين الهين يتقاتلان ، وهو ذو اهمية بالغة (٣٨) (لوح ٢١١) . فالاله يستخدم سكيناً قوية ليقطع

* سمسو ايلونا اعتلى العرش بعد ابيه حمورابي ملك بابل واستمر حكمه ٣٨ عاماً وقد شيد حصناً بجوار مدينة توتب (تل خفاجي) سماه حصن سمسو ايلونا .



اللوح ٢١١ لوح من الفخار عليه مشهد ثأر، من خفاجي . الارتفاع ١٢ سم . المعهد الشرقي في جامعة شيكاغو .

بها بدن عذرية الى نصفين . فرأسها بين الحراقية وحلقة من احزمة صوتية ، ويرى كامل الوجه على الرغم من ان ذراعيها ربطا خلف ظهرها ، وان الجزء الاعلى العاري من بدنها يرى في منظر جانبي تماماً . وتاج الاله الكبير بقرونه هو النظير الكامل لتاج الاله شمش . فاذا كان

موقع دور سمسو - ايلونا من الممكن ان يستخدم بمثابة دليل على عصره ، فان هذا اللوح الفخاري يبين ان ذات المستوى الذي تم انجازه في عهد حمورابي ، كان قد تم الحفاظ عليه ، على الاقل ، بل وتقدم نوعاً ما في عهد ولده (٣٩) . وهناك نحت ناتيء آخر على الفخار والذي تشير دراسة طبقات الارض الى انه ربما كانت له علاقة بسمسو ايلونا (٤٠) . ولكنه مع ذلك يحمل تاجاً مقرناً في وضعة امامية على رأس ذي منظر جانبي . وكذلك نجد ان لوحة برني Burney الشهيرة (٤١) (لوح ٢١٢) - وهي عمل ذو جودة عالية - تستخدم بصفة صائبة ذات الصيغة القديمة للنحت الناتيء الذي يسعى ، مثلما هو الامر بالنسبة لشريعة حمورابي ، الى المرونة التامة ، والتاج المقرن للالهة التي لها جناحان ومخالب طير يمكن تمييزه بيسر ، فتطابق في كل تفصيل مع صورة الاله شمش ، سوى ان صورة الرأس في وضعة امامية لا تهيء الفرصة لتركيب تاج في منظر جانبي .

ففي عهد حكم حمورابي بدأت الحدود بين النحت الناتيء والنحت المجسم تبدو غير واضحة ، كما نستطيع ان نرى ذلك في لوحة برني - بين اللوحات الاخرى - وعلى هذا فاننا في محاولتنا تفهم النحت في العصر البابلي القديم تفهماً تاماً وبصفة خاصة النحت من زمن حمورابي وحده ضمن العصر البابلي القديم ، قد نستطيع الاعتماد ايضا على النحت الناتيء لأرشادنا .

٤ - النحت المجسم

في تباين تام بالنسبة الى اوائل عصر الابحاث الذي اتيحت فيه بصورة عامة تماثيل العابدين حسب ، فان الامثلة القليلة الباقية من الفن التشكيلي البابلي القديم تكون مصدرا ماديا غير متجانس في صناعة الفنية وفي عشواء ، وغير كامل من وجهة نظر تاريخ الفن ، والتي تتمثل في تماثيل الالهة والبشر ، وفي صفة تماثيل فردية وجماعات ، مصنوعة من الحجر والمعدن فانه لا توجد اية امكانية في الوقت الحاضر لانشاء سلسلة متصلة تخص اسلوب التماثيل الواقفة والجالسة خلال العصر البابلي القديم موضوعة بالاعتماد على سلسلة من اعمال متجانسة ، كما كان ذلك مستطاعا في العصور السابقة . والواقع اننا في الوقت الحاضر لا نستطيع سوى ان نحاول الحصول على نقاط ثابتة قليلة في النحت البابلي القديم وبصفة خاصة في النحت من عصر حمورابي بالمعنى الضيق لهذه الكلمة .

والحقيقة ، ان علينا ، لغرض اكمال ذلك ، ان نستخدم كل الطرق التاريخية المتوفرة لنا : اي الكتابات ، ومكان الاكتشاف ، وطبقته ، وكذلك تحليل الاساليب . وليس من باب المصادفة انه يكاد الا يكون بين التماثيل البابلية القديمة المجسمة التي تم العثور عليها ، اي واحد يبين الطراز القديم لتمثال العابد السومري ، او الفاتح الاكدي القديم . ذلك لان الامثلة الاخيرة عن هذين الموضوعين وهي المنهوبات التي نقلت من اشنونا الى سوسة ، وكان من بينها تمثال يظن انه يمثل اور - نكريدا ملك اشنونا (٤٢) - يبدو عليها بانها تؤلف المرحلة الاخيرة من التقليد



اللوح ٢١٢ مشهد ناتئ من الفخار . الارتفاع ٥٠ سم . مجموعة نورمان كولفيل . وهي مجموعة برني سابقاً .



اللوح ٢١٣ تمثال من حجر كلسي لإلهة تشتمل عليه كتابة ليسمع إدد (تمثال كابان) من ماري . الارتفاع ١١ سم . متحف حلب .

الذي امتد قرونا في بلاد بين الرافدين وانتشر على مقعض في عهد الكمانيين .

ان اقدم التماثيل الكمانية المجسمة ، والذي امكن التأكد من صحة عصره بكتابة عليه ، هو ما يعرف باسم تمثال كابان Cabane * وهو الاكتشاف الذي حدث مصادفة في تل الحريري ، وادى الى حدوث التنقيبات في مدينة ماري القديمة ، وبنتائج ذات اهمية كبيرة جدا . ذلك لان الكتابة (٤٣) تبين ان يسمع ادد بن شمشي ادد الاول امر بصنع التمثال وجعله الى مركز المدينة كقربان للاله شمش . والتمثال يعد ذاته فريد في تاريخ الفن في بلاد بين النهرين القديمة وليس له نظير لا سابق ولا لاحق (٤٤) (لوح ٢١٣) . والتماثيل الوحيدة التي يمكن مقارنتها به هي تماثيل آله الجبل الحوّ الثالثة منها والمجسمة . ويتألف التمثال من القسم العلوي لرجل عاري على قاعدة مخروطية يمكن اعتبارها بمثابة جبل بالاستناد الى نتوءتها التي تشبه الحراشف . وقد ربط الخزان بحزام عريض . اما اللحية التي تدلت كثيرا على صدره فكان لها ذات التجعيدات المتناظرة والمحورة التي تشبه التجعيدات الموجودة في صورة لحاكم ماري وهو يوزر - عشتار من عصر سلالة اور الثالثة (انظر ما سبق اللوحان ١٨١ و ١٨٢) . وعلى هذا فان هذا النوع من اللحية صفة مميزة ، استعمل في ماري على مر العصور . ومن المحتمل ان يكون التمثال الذي قدمه يسمع ادد للاله شمش قد احتفظ ايضا بمظهر قديم قليلا لكنه على اية حالة يمثل مرحلة اسبق من مرحلة منحوتة شمشي ادد الثالثة التي وجدت في ماردين ، ومن الرسوم الجدارية ليسمع ادد في الساحة ١٠٦ في ماري ، ومن تمثال زمريليم المجسم ، وبصفة مؤكدة اقدم من تمثال حمورابي .

اما النموذج الثاني لتمثال اله من العصر البابلي القديم ، فهو تمثال غدا شهيرا . انه تمثال امرأة بالحجم الطبيعي تقريبا وذات رداء مهدب وتاج بسيط ذي قرون ، عثر عليه في قصر ماري ، وهو مؤلف من عدة قطع عند قاعدة منصة الغرفة ٦٤ وان كان رأسه قد عثر عليه قرب الحوض في الساحة ١٠٦ (٤٦) (لوح ٢١٤ ، ٢١٥) . ولا بد ان تكون هناك في الواقع نافورة ماء تتدفق من زهرية فوارة تمسك بها امامها يديها الاثنين ، متصلة بقناة مثقوبة في داخل جسم التمثال . والتمثال برمته يمثل تحولا الى تجسيم الهة الماء التي كانت تؤلف عنصرا مهما في الرسم الجداري الكبير ، اي ما عرف برسم تنصيب زمريليم ، والذي وضعه زمريليم على الجدار الجنوبي للساحة ١٠٦ (انظر ما سبق) وقد يستنتج المرء من هذا الموضوع ذي العلاقة ان التمثال قد يعزى على الاكثر احتمال الى عصر زمريليم . فالتمثال كما هو واضح منحوت بالطريقة السومرية الاكدية القديمة في موضوعه واسلوبه معا . لكنه يختلف عن تلك الطريقة في الكثير من تفاصيله . ففي الوقت الذي نرى فيه الرداء المهدب عبارة عن نسخة من الطراز السومري الاكدي القديم ، نرى ان الصديري المصنوع من اشرطة عريضة من قماش متقاطع بشكل مائل يغطي الجزء الاعلى من البدن ، والحواشي ذات الاشكال اللسانية على حافة الردنين ، وارتباط الشعر الكثيف مع القرنين الضخمين ليست من بلاد بين النهرين القديمة في اصلها ، وانما يبدو عليها بانها كمالية بصفة اكيدة . ومن ناحية اخرى فان لفتي الشعر المزيرتين المتدليتين على كل كتف اي على جانبي وجهها ، تربطان هذا التمثال بتمثال الاله شمش في مسلة شريعة حمورابي وبعض التماثيل البابلية القديمة الاخرى . ولا سبيل الى الانكار بان النحات قد وجد تعبيره الخاص المميز في لغة النحت المجسم الفاقة ، وانه كان يؤكد على فرديته الخاصة تباينا مع وطأة التقاليد

* كابان اسم الشخص الفرنسي الذي عثر في تل الحريري في عام ١٩٣٣ على هذا التمثال الموجود حالياً في متحف حلب .

اللوحتان ٢١٤ ـ ٢١٥ تمثال للآلهة ماء من حجر أبيض ـ من قصر ماري ـ الارتفاع ١٤٠ سم ـ متحف حلب .



اللوح ٢١٦ تمثال من البرنز لاله ذي اربعة وجوه ، من الشمال
الارتفاع ١٧٫٣ سم ، المعهد الشرقي في شيكاغو .



اللوح ٢١٧ تمثال من البرنز لآلهة ذات اربعة وجوه من الشمال
الارتفاع ١٦٫٢ سم ، المعهد الشرقي في شيكاغو .

المتوارثة . فقد زاوج بين الفخامة والرقة في الصياغة ، ومع ذلك ظل يحتفظ بالاحساس في سبيل الرشاقة والمرونة في رسمه حينما كان يعبر على قطع الرداء عن الماء المتدفق المنساب ، وذلك عن طريق نحته الأمواج مصحوبة بالسمك ورداء ينتهي بحلزنات . فهو في فنه يقترب من روحية حمورابي اكثر مما يفعله في تمثال الاله شمش الذي اهداه يسمح ادد .

تختم سلسلة التماثيل المجسمة من العصر البابلي القديم بزوج من تمثالين برنزيين وجدا في اشجالي . احدهما تمثال اله يرتدي رداء عصلا طويلا يحرجر فأسا في شكل منجل من ذراعه اليمنى ، والاله يدوس بقدمه اليسرى على كبش مضطجع امامه . اما الآخر فهو تمثال الهة جالسة على كرسي بسيط وهي تمسك بيديها الاثنين وامام صدرها وعاء يتدفق منه الماء (٤٧) (اللوحان ٢١٦ ، ٢١٧) والالهين كليهما اربعة وجوه . ولذلك فهما زوج على اكثر احتمال . وكلاهما يمكن ان يرقى تاريخهما ، بالاعتماد على مكان وجودهما الاصلي (٤٨) ، الى عصر اشجالي ، اي الى العهد البابلي القديم . ومع ذلك فانهما يحتفظان بجملة من التفاصيل تبدو كتمائية - سورية . فالاله الذي صارت وجوهه الاربعة الى مدى كبير اكثر قبولا بمساعدة لحيته ، وهذه اللحية بالمناسبة لها ذات التركيب من التجعيدات الموجودة في تمثال الاله شمش الذي امر بصنعه يسمح - ادد - يشبه الاله الدعو اسورو على ختم ابيشاري Abisharu (٤٩) (لوح ز ٥) شبها وثيقا الى درجة انه قد يكون صورة اسورو نفسه . اما الهة ماء الحياة الجالسة ، وهي نفسها نظيرة لالهة الماء في ماري (اللوحان ٢١٤ ، ٢١٥) فانها ترتدي قبعة اسطوانية تتكون من قمع مستو ذي قرون ، واسطوانة عالية رسمت عليها صورة جذع او واجهة معبد . ولا بد ان تكون لهذه القبعة علاقة بلباس الرأس الذي اعتادت الالهات في سوريا ارتداءه (٥٠) وعلى هذا فان



اللوح ز ٥ ختم اسطواني من العهد البابلي القديم .

موضوع واسلوب هذا الزوج من التماثيل الذي وجد في اشجالي ، تيسر لنا ان نميز في الحال شيئا ما من عنصر كنعاني حقيقي لعب دورا حاسما في تكوين الفن البابلي القديم .

في بئر ساحة معبد عشتار في ماري عثر على قطعة من تمثال نصفي لامرأة ؛ وهو مصنوع من حجر الشتايت ، ويختلف رداؤها واسلوبها تماما عن كل التماثيل السابقة من معبد عشتار بحيث يظن الاستاذ اندري بارو ان في الامكان تحديد تاريخها ببداية الالف الثاني قبل الميلاد (٥١) . ويصعب علينا ان نقرر ما اذا كان هذا التمثال النصفي ما يزال يعود الى عصر الابنيات ، كما يمكن ان تشير اليه شرأبة مانقشوسو على شالها ، او انه يجب ان

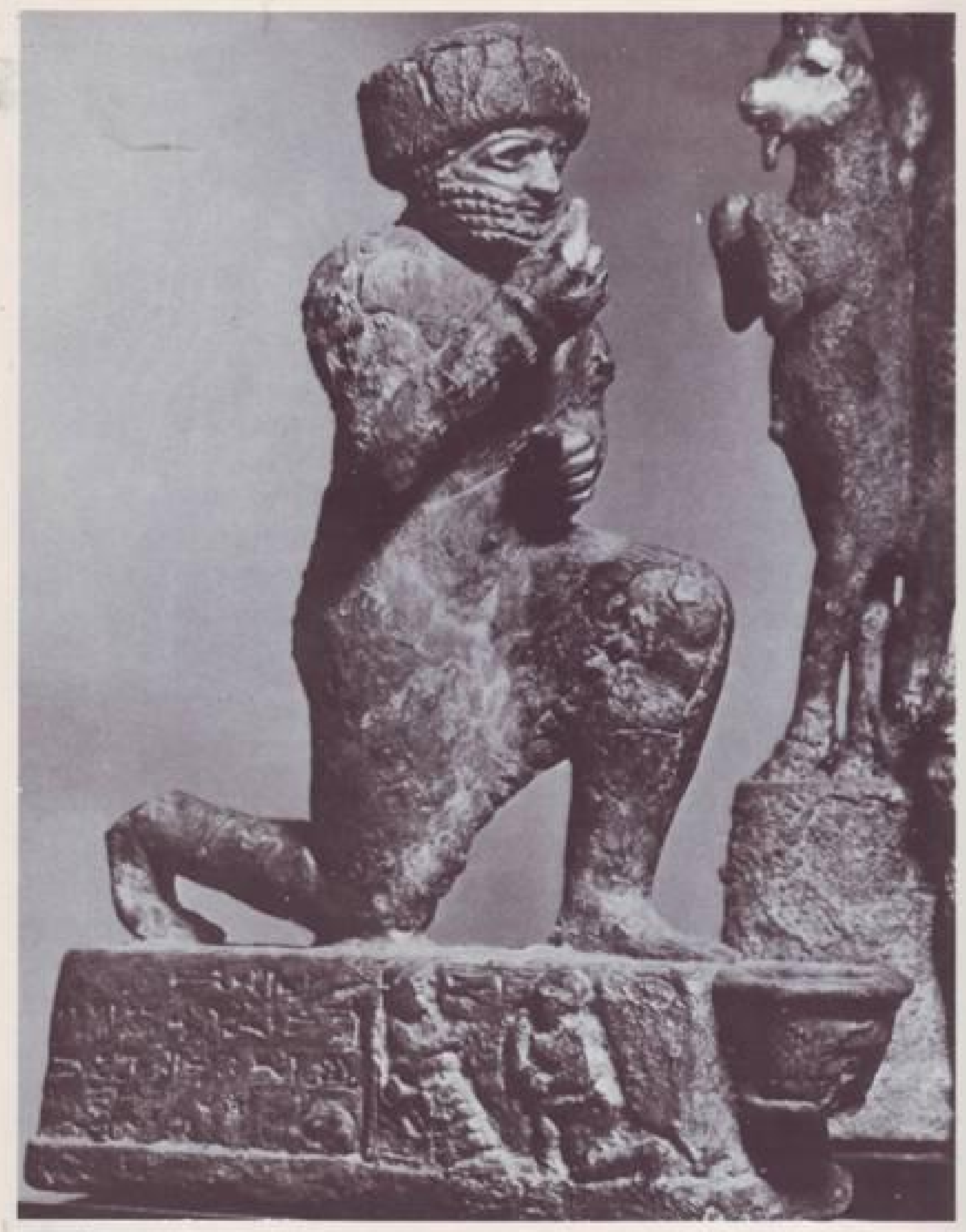
يعزى الى العصر البابلي ، والذي يمكن ان يتلاءم بصفة افضل مع الدلاية الطويلة التي تتدلى خلف ظهرها اشبه بضفيرة. وعلى اية حال يبدو عليها انها صورة اميرة وليست الهة. ذلك لان اسلوب الشرائب مشابه للشرائب الموجودة على اردية جسمة من تماثيل الرجال وجدت في اشنونا. فالقلائد والأساور الثقيلة ذات الحواشي الثخينة المدورة مألوفة لدينا منذ العصر البابلي القديم. اما الدلاية التي تشبه الضفيرة والتي تستعمل بمثابة ثقل معادل للقلادة فانها تظهر مرة اخرى في صيغة مماثلة جدا على قطعة متقنة الصنع بشكل بارز من تمثال مزدوج (٥٢) (اللوحان ٢١٩ ، ٢٢٠) موجود في متحف اللوفر منذ سنوات عديدة. وعلى هذا فليس من الصواب ان نضع هذين النتاجين الفنيين ـ التمثال النصفي من ماري وهذا التمثال المزدوج ـ بعيداً احدهما عن الآخر بالنسبة الى التسلسل الزمني. فمن الصعب ان نجد عملا فنيا آخر من العالم الشرقي القديم يعبر بحيوية عن مطاوعة المادة الرقيقة مثل ظهر هذا الزوج من الالهات التي يلتف ذراعا احداهما حول الاخرى وتمسكان كلتاهما بجرية الماء الفوار. فهذا العمل ينطوي على تقييم للجمال، ومع ذلك فهو نادر في بلاد بين النهرين القديمة ، ولابد

ان يكون هذا هو السبب الحقيقي ـ وان كان خلوا من كتابة ولا يعرف مكان منشئه ـ لتحديد تاريخه بالعصر الاكدي. ومع ذلك فان الموضوع الذي سبق لنا ان صادفناه في ماري والشمال ، وكذلك تفاصيل الرداء (اي الدلاية التي تتدلى الى اسفل الظهر والسمكات بين امواج الماء ، والسوار ذو اللفات المحشوة) تشير الى انه يجب ان يؤرخ بعصر حمورابي.

واذا ما حدث في الوقت الحاضر ان ترددنا ، عند تحديد تاريخ احد الاعمال الفنية ، بين العصرين الاكدي القديم والبابلي القديم ، فانه يظهر لنا كيف يمثل العصر الاخير كثيرا ذروة النهضة الاكدية القديمة التي شاهدناها في بدايتها خلال عهد حكم كل من كوديا واورنمو.

ان لدينا اسبابا لان نعزو الى عهد حمورابي نفسه تمثالين برونزيين آخرين مجسمين وجدا في لارسا وهما فريدان في صورتهما وفي صياغتهما الفنية. فاحدهما تمثال متعبد (٥٣) يبلغ ارتفاعه زهاء عشرين سنتمترا على قاعدة مستطيلة الشكل عليها نقش نافئ يبين ذات المنظر المحفور على الجانب الاطول منها ، وهو عبارة عن صورة شخص راكع امام اله يجلس على العرش. وتنبئنا الكتابة السومرية بان هذا التمثال اهدي الى الاله اموررو من شخص يدعى اويل ـ نار Awil - Nannar تكريما لحياة حمورابي البابلي ولحياته الخاصة نفسه. فتغطية الوجه واليدين بطبقة من الذهب المطروق شيء مدهش ، وهو يذكرنا بالتماثيل البرونزية الكنعانية السورية التي صنعت بذات الطريقة. ولما كانت مثل هذه السمة غير المألوفة قد تكررت في نتاج فني برونزي آخر من لارسا (٥٤) فان من الممكن ان نعزوها الى ذات العصر. صحيح ان الوعول الثلاثة التي صنعت في هذه الحالة منتصبة تماما على سيقانها الخلفية تتناسب مع الصور الدينية من الفن الشرقي القديم ، الا ان الطريقة التي اتصفت بها غير مألوفة. اذ انها تقف على قاعدة عالية ذات احواض لماء نقي ، ومسندة بتماثيل بشرية (سماوية ؟) صغيرة. وقد غطيت وجوه الحيوانات مرة اخرى بطبقة ذهبية بينما غطيت وجوه التماثيل البشرية الصغيرة بطبقة فضية (لوح ٢١٨).

ومع ان هذه الامثلة من النقش النافئ على المعادن من العهد البابلي القديم ترتبط في كتابتها بحمورابي بابل ، الا ان صفاتها الفنية لا تعيننا على ان نعرف اي شيء من شخصية اعظم ملك من العصر البابلي القديم. وقد تم بهذه المعرفة في النهاية بيسر اكثر وذلك عن طريق الدراسات النقدية لأسلوب بعض اجزاء التماثيل المهملة



اللوح ٢١٨ تمثال لرجل راكع في وضعية صلاة، عليه كتابة مسطورة لحمورابي، من البرونز، مطلي بالذهب جزئيا، من لارسا، الارتفاع ١٩،٥ سم، متحف اللوفر، باريس.



اللوحتان ٢١٩ ـ ٢٢٠ جزء من تمثال من حجر كلسي لالهة ماء . الارتفاع ٣٩٫٥ سم . متحف اللوفر باريس .



الش ٢٠

تقريباً ، لأن مثل هذه الدراسة قد تظهر لنا ان النحت المجسم - في عهد حمورابي الذي اوجد مرة اخرى ولو بصورة مؤقتة ، امبراطورية عظمى في الشرق الادنى - لم يكن يصور الآلهة حسب ، كما كان ذلك احيانا ، بل انه كان يعبر ايضاً عن مفهوم الملكية مثلما كان ذلك في عصور سابقة . فلو كان لدينا حقاً تمثال مجسم لحمورابي نفسه ، لكان حينذاك مغايراً في اسلوبه ، وبشكل واضح ، لتماثيل الحكام الذين سبقوه (من حوالي عصر ملاكي ايشن - لارسا) ، مثلما يختلف النحت النافر على مسلة شريعة حمورابي عن نحت شمشي ادد الذي وجد في ماردين .

ومن بين التماثيل المختلفة للحكام الواقفين والجالسين التي وصلت الى سوسة من بابل في صفة غنائم لا يوجد سوى عمل واحد ينطبق الوصف عليه ، ونعني به التمثال الجالس الموجود في متحف اللوفر (٥٥) (لوح ٢٢١) . فقد صنع ، مثل مسلة شريعة حمورابي ، من حجر الديورايت ويختلف عن غيره من التماثيل المجسمة التي وجدت في اشنونا (٥٦) اولاً في ان الشرائب الاعتيادية المحورة من طراز ملابس تمثال مانشتوسو القديم كانت غير موجودة غير ان الدليل السلبي لم يكن وحده هو الذي يحدد هوية هذا التمثال حسب ، بل ان الدليل الثابت يقربه ايضاً من حمورابي ، اذا ما جاز للمرء ان يقارن تمثالاً مجسماً مع نحت نافر . ذلك ان المنظر الموجود على مسلة شريعة حمورابي والذي يشاهد فيه الملك وهو يحيي الاله شمش ، ترجمة حقيقية خطوة فخطوة بطريقة البعدين ، للتمثال الجالس الذي ندرسه الآن . فكلاهما لا حراك فيه كلية ، سواء الواقف منهما ام الجالس . ومع ذلك فان رداء كل منهما يبين طيات قليلة بارزة بقوة على الجانب الايمن من الجسد . اذ ان طرف الرداء مرفوع ويتدلى الى اسفل الرسغ في طيات سميكة وقليلة . ونجد في كليهما ان جزءاً من الرداء ، في الاسفل عند ناحية اليسار ، قد دفع الى الخلف ، ووصل الى نقطة مجاورة لنهاية جزء آخر ، فهما يريان وكأنهما يؤلفان زاوية قائمة . اما الجزء السميك الملموم الذي يمتد بشكل مائل من الأبط الايمن حتى الكتف اليسرى ، فقد رتب بشكل متشابه ، في كلا التمثالين ، في ثلاث لفات . فالاجزاء العارية من الجسم والكتف اليمنى والذراع كلها متشابهة تماما . فاذا امكن قراءة اسم المدينة على التمثال الجالس (الذي لم يبق منه سوى جزء من علامة مسمارية واحدة) بشكل صحيح ، بأنه هو اسم اشنونا فان من المرجح ان يكون حمورابي قد اقام هذا التمثال الجالس بعدان دمر المدينة . ذلك لان هذا التمثال الجالس والذي لايشبه التماثيل الاخرى التي وجدت في سوسة ، لا يمكن ان يعود اصله الا الى حمورابي وحده ، والذي كانت منحوتته النافذة فريدة كذلك . على ان المرء ما ان يضع هذا الافتراض حتى يخطر في الحال الى اكمال صورة هذا التمثال الفريد الجالس ، بمنحوتة رأس - غير مألوف ايضا - وجد في سوسة (٥٧) . فهذا الرأس المصنوع من الديورايت (اللوح ٢٢٢) - والمعروف باسم حمورابي العجوز ، بقسمات وجهه التي خطها الارهاق والالم الروحي ، ونصفه صورة ملك والنصف الآخر صورته الشخصية - يتخطى الحدود بشكل فن قديم . ذلك لان النحات في الشرق الادنى القديم لم يستطع الا في مناسبات متفرقة ان يدخل اي شيء من الملامح الشخصية للرجل الذي كان يقوم بتصويره ، بالاضافة الى رمز مفهوم الملكية ، او الغرض الديني التعبدي من نحته . وفي هذه الحالات قل ان يصل الى تلك الدرجة من التأكيد على الملامح . فهل ولدت هذه المحاولة من ذات الموقف الذهني اي الاكتشاف بان الشكل الخارجي انما يتكون من صفته الداخلية ، وانها هي التي قادت النحات الى مسلة شريعة حمورابي لادخال بدايات المنظور ؟ الواضح ان اللحية التي تشاهد على التماثيل الشرقية القديمة لم تتشكل بالصفات الداخلية لاصحابها . بل الشيء



اللوح ٢٢١ تمثال جالس من حجر الديورايت لأمير لاكشو من سوسة . الارتفاع ٨٨ سم . متحف اللوفر باريس .



اللوح ٢٢٢ رأس تمثال من حجر الديوريت (حمورابي) . من سوسة . الارتفاع ١٥ سم . متحف اللوفر باريس .

الواضح ايضا ان شكلها لم يتم الوصول اليه بمحض الصدفة العابرة . فمن المحتمل ان يكون طراز اللحية المستعارة يستند الى قواعد دقيقة من التسلسل الكهنوتي ، ولذلك فلن يكون من غير المهم ان نرى ذات اللحية على كلا قطعتي التمثالين ، اي الرأس والتمثال الجالس اللذين وجدا في سوسة . فقد كانت اللحية طويلة وتتدلى الى الصدر في التمثال الجالس الذي وجد من دون رأس ، وهي متناظرة ومقسمة من الوسط الى مجموعتين كل منهما تتألف من اربع جدائل طويلة ومحورة تشبه الحبال . وقد حززت جدائل المجموعتين بشكل اخاديد مائلة . اما لحية الذقن في الرأس فانها تتألف من عدة صفوف من عكفات حلزونية لم يبق منها على التمثال الجالس سوى شيء قليل جدا من بداية الصف الاسفل . ومن ناحية اخرى فقد وجد في الرأس الذي عرف باسم حمورابي العجوز ذات التقسيم للحيته – اي في الاعلى عكفات حلزونية وفي الاسفل الفات حبلية طويلة – ما يزال يمكن رؤيته بكل جلاء . وهذا يشير الى ان كلا العملين يمثلان ذات الفرد . وكل حجتنا في نسبة التمثال الجالس والرأس كليهما الى عهد حموراپي نفسه ، يحظى باقوى دعم اذا كان صحيحا ذلك القول الذي افاد به كل من بوزار M. Pezard وبوتيه P. Pottier (في الطبعة الثانية من دليل اثار بلاد سوسة في باريس سنة ١٩٢٦ العددان ٥٨ ، ٤٦٣ بالتتابع) . ففي هذا تكون كتابة حمورابي (رقم ٤٦٣) مرتبطة بالتمثال الجالس ذاته (رقم ٥٨) . وهذا في الحقيقة لا يكون ممكنا الا اذا كانت مادة القطعتين من نوع واحد ، أي من حجر الديورايت لكن مادة التمثال (رقم ٤٦٣) قيل عنها بانها من البازلت (وقد يكون ذلك خطأ ؟) .

ومن الناحية الادبية اظهرت المصادر التشريعية والتاريخية للعصر البابلي القديم ، ولمدة طويلة ، ان عهد حموراپي نفسه كان من المحتمل ان يمثل حقبة الذروة السياسية والثقافية لعملية تحويل الحضارة السومرية الاكدية الى حضارة كتابية بابلية ، تلك العملية التي استمرت قرونا طويلة . ولقد تأكد ذلك الان تماما بالدراسة الدقيقة التي قمنا بها ، وبغربلة البقايا الاثرية من ذات العصر ، وتنظيمها طبقا للاسلوب وذلك بالاعتماد على الاكتشافات الجديدة للاختام في ماري ، والتي يعود اصلها الى عصر زمريليم معاصر حمورابي وكذلك بالتقييم الجديد لفريضة حمورابي كممثل لاسلوب النحت الثاني في عصره بادخاله فن التطور وتوجيهه نحو النحت الثاني كثيرا ، وكذلك بالتحري عن التماثيل المجسمة والتصاوير الشخصية التي تعود فعلا الى عهد حمورابي . ويبدو ان مملكة بابل في عهد حمورابي قد وجدت في فنها الوسائل التي تعبر بها عن نفسها بطريقة ملائمة لها حتى وان كانت مملكة سرجون الاكدية القديمة قد نجحت في قرون سابقة في عمل ذلك وفي ذات الميدان . وكان من سوء الحظ ان فترة حكم حمورابي كانت اقصر حتى من فترة الحكم الاكدي القديم .

فمثلما تهدد بعد العصر الاكدي القديم في جنوبي بلاد بين النهرين بصورة متكررة وبانتظام في الغالب ، بغزوة جديدة من ايران ، اي غزو القبائل الكوتية . كذلك ظهر منذ حكم سمسو ايلونا Samsuiluna انه لا بد من صد الهجمات القوية التي قام بها الكشيون Kassites * والذين كانوا يسعون الى ان يشقوا طريقهم نحو بابل من جبال الحدود الايرانية .

كان تعاقب السلالة الكشية الاولى ما يزال باقيا غير ان قوة الكشيين ما لبثت ان استفحلت بموت حمورابي

* الكشيون : كانوا يسكنون في الزاجع منطقة لورستان من جبال زاكروس . وقد تمكنوا من أن يسيطروا على بلاد بابل بعد ان قضى الحثيون على اخر ملك من سلالة بابل الاولى . واستمر حكم الكشيين للبلاد زهاء اربعة قرون منذ عام ١٥٩٥ ق . م

ايضا ومات معها النفوذ الحضاري لامبراطوريتهم كذلك .

ففي العصر الممتد من حدود سنة ١٧٠٠ الى سنة ١٥٠٠ قبل الميلاد حدث تبدل بشري وروحي في الشرق الادنى هدد بالخطر كل ما ابتدعه السومريون والساميون خلال الف سنة ، واتى بسلالات جديدة كليا ، من امثال الحوريين والحثيين والكاشيين ، الى مركز السياسة العالمية .

ففي ذلك اليوم الذي يقارب نهاية القرن السادس عشر قبل الميلاد حين اكتسحت مدينة مردوخ وقضت ضياعا على يد احد البرابرة من الاناضول وهو مورسيليس Mursilis * ملك حاتوساس Hattusas ** ظهرت على بقايا الاعمال الفنية من مملكة بابل لاول مرة ، وبصفة صحيحة ، دلائل النضوب الروحي . ومع ذلك فانه توجد ، في ذات الوقت ، علامات لعالم جديد ، عالم سكان الجبال الشمالية الذين ارتبط البعض منهم - او قد ارتبطوا فعلا - بالعناصر الهندية الاوربية من اواسط آسيا ، والتي لم تكن حتى ذلك الوقت قد لعبت اي دور في زعامة الشرق الادنى . ولسوء الحظ فليست لدينا سوى مصادر هشة من المعلومات عن هذا العصر وهي اقل ما لدينا عن اي عصر آخر سابق او لاحق . فما خلا فن الاختام لا توجد اية معلومات مهمة عن الفن ، لا عن مادة موضوعه ولا اسلوبه . ونظرا لأن الوثائق التجارية المختومة والأختام الأسطوانية المحفورة التي استخدمت لها في هذا العصر لم تقف عند حد ما ، فقد استطعنا بمساعدتها ان نكون ، على الاقل ، فكرة عامة عن المواضيع التي استعملت ، وعن بعض سمات اسلوب النحت على الاختام عند نهاية عصر سلالة بابل الاولى (٥٨) .

يبدو ان هناك نقصا تاما في الآراء الجديدة . فانواع الآلهة والرموز السحرية البابلية القديمة قد استمرت تستخدم ذات مادة الموضوع وصيغ الاسلوب البابلية . ذلك ان تشويه الصيغ قد ساعد عليه استعمال الثقب من اداة نقاش الختم ، وهو اعظم عدو للعمل الدقيق . ولذلك تحول كل شيء الى سلاسل مثقبة وزهيرات مثقبة . فقد اصبحت القيمات قيمات متعادية . وانتقل الاله ذو العصا التي تنتهي بكرات ، الى المقدمة (٥٩) (لوح ج ١ - ٩) .

والمظهر الذي يستحق الاشارة عند نهاية العصر البابلي القديم هو الميل نحو المبالغة في طول الاشخاص . وقد كان هذا المظهر شائعا في النقش على الاختام ومن ايسر الامور تحديد تاريخه . كما ان هذه الخاصية ايضا مكنتنا ان ننسب الى هذا العصر بصفة استثنائية - ولكن باحتمال قوي - اعمالا فنية اخرى صغيرة لا تعود الى فن النقش على الاختام . ففي المتحف العراقي مثلا مشهد ثانٍ غير مألوف على لوح دائري مصنوع من الفخار (٦٠) فعلى السطح الدائري صورة لمرأتين عاريتين ، راقصتين على اكثر احتمال ، تقفان على خط قاعدة : يبين جسماهما نسب الطول المفرطة المثالية التي تميز بها العهد الكشاني المتأخر . وبين المرأتين قزمان يعزفان على العود في حين يوجد في ناحيتي اليمين والشمال وفوق العازفين صور قردة تجلس القرفصاء او واقفة وهي تنظر (الشكل ٦١) .

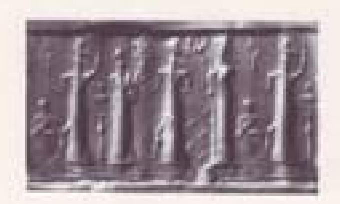
وكان مشهد الرقص من المواضيع القائمة في مجموعة كبيرة من فن الصور الناتئة الفخارية البابلية القديمة . ولكن يحتمل جدا ان اجمل موضوع بين الاعمال الفنية الباقية من نهاية العصر البابلي القديم ، واكثرها اهمية بالنسبة الى ما يتعلق باسلوبها ، هو قرص من المرمر وجد في بابل (٧٨ ٥٩٣٣) (٦١) . فهذا التاج الفني الصغير عبارة

* مورسيليس الاول (١٦٢٠ - ١٥٩٠ ق . م) وهو ابن الملك الحثي حاتوسيليس الاول . وقد قاد الجيوش الحثية الى حلب بعد عبورها جبال طوروس فقضى على مملكة يمحاض واستولى على شمال سوريا ثم استمر جنوبا مع الفرات واستولى على بابل واخذ منها غنائم كثيرة ولم يطل الاقامة فيها بل انسحب الى بلاده .

** حتوساس او حاتوشا عاصمة الحثيين ويعرف موقعها الآن « بوغازكوي Boghazkoy » وتقع في شمال القسم الاوسط من آسيا الصغرى . والحثيون من الشعوب الهندية الاوربية نزحوا الى الاناضول في حوالي نهاية الالف الثالث ق . م . وجاء اسمهم من اسم الشعب الذي Hatti الذي سبقهم في سكنى البلاد .









اللوح ١٠١ أختام اسطوانية من نهاية العصر البابلي القديم



اللوح ٢٢٢ قرص من المرمر مزين بنحت نافر من بابل ، القطر ١٫٧ سم ، متحف الدولة في برلين .



الشكل ٦١ مشهد ألي، على لوح من الفخار (العصر ماري) . المتحف العراقي ببغداد .

عن لوح دائري ايضا (لوح ٢٢٣) مزين بشكل ذي حزوز عميقة ، ولذلك يعتبر بمثابة قالب للصب شبيه بالقوالب الفخارية التي اكتشفت في قصر ماري باعداد كبيرة (٦٢) . وبناء على ذلك فليس من باب المطابقة ان تكون الصورة على القرص الرمزي تشبه الى درجة كبيرة الصورة الموجودة على احد القوالب التي وجدت في ماري (٦٣) فمع انه لا توجد على القالب الفخاري سوى صورة اربعة ابطال عراة مرتبة في شكل صليب معقوف ، ومحفورة على دائرة من سطح مقعر ، الا اننا نجد هنا على القرص الرمزي صور

خمسة ابطال عراة كلها ذات طابع زخرفي اكثر ، وذات معنى رمزي على اكثر احتمال : ذلك ان رؤوسهم لها ست عكفات من الشعر وتقاعد وجها لوجه ، واجسامهم متشابكة كما تؤلف شكلا خماسيا سحريا . ولم تكن الخاتم غير اعتيادية حسب ، اي انها عريضة عند القاعدة وقد صنعت بتفصيل كبير ، بل استعمل اسلوب الشعر الذي يشبه المظاد ، والعكفات الجانبية الصغيرة المدورة ايضا . وقد استعمل الفنان الطول المفرط للاطراف هنا بمهارة كبيرة كجزء من تركيب زخرفي تكاد لا تبدو فيه هذه الاطراف غير طبيعية .

الفصل الثالث

الفن في العهد البابلي الوسيط «الكشي»

الفن في بابل خلال عصر السيادة الكشية
حتى عهد مليشيخو الثاني

حكم الكشيون في بابل عدة قرون بعد ان تغلب على مدينة بابل مورسيليس الملك الحثي العظيم . اما اصلهم وبداية تاريخهم وكذلك تفاصيل تقدمهم عبر ايران - وبصفة خاصة عبر اقليم لورستان الذي ما يزال مؤرخو الآثار يعتبرونه موطنهم - فذلك غير واضح حتى الآن . كما لم تتضح علاقة لغتهم الخاصة باللغات الهندية الاوربية (١) . ويقف حكم سلالتهم الطويل الذي امتد من اربعة الى خمسة قرون ، في تباين حاد مع تاريخهم الذي لم يكن مليئا بالاحداث . وليس هناك نصب اثري ذو اصل كشي يعود تاريخه الى ما قبل القرن الخامس عشر قبل الميلاد . كما لا توجد ايضا ابنية ولا اعمال فنية ولا رسوم جدارية ولا اختام .

أ - العمارة

ترتبط اقدم المعلومات المتوفرة لدينا من الابنية الكشية الحقيقية بالملكين كرانداش Karaindash (١٤٢٠-١٤٠٠ق.م) وكوريكالزو الاول Kurigalzu ** وهذه الابنية لم تصغر مساحتها عن البنائين الاصليين اللذين يقومان داخل جدران المعبدين الموقرين اللذين هما من اكثر المعابد حرمة في البلاد ، اي معبد انانا الأوي المقدس للالهة انانا في الوركاء ، وهو المركز الحضاري السومري لقرون عديدة ، ومعبد ننا في اور . اما بناية كرانداش التي سجل الملك بناءها بفخر على آجره المفخور (٢) فانها وان كانت عملا متواضعا بالمقارنة مع المباني الواسعة التي شيدت هناك خلال القرون السابقة (وهو معبد صغير اقيم للالهة ان ويقع في الناحية الشمالية الشرقية من الزقورة) ، الا انها مع ذلك انجاز خاص متشابه يبدو كل شيء فيه بانه كشي حقيقي ، ابتداء من المخطط الارضي الى الارتفاع فالصفة الداخلية وحتى المظهر الخارجي (٣) الشكل ٦٢

ولا نعرف في اي مكان آخر معبدا ذا شكل مستطيل . فالمدخل يقع على محور المعبد وفي احد الجانبين القصيرين الذي يؤلف الواجهة . وكذلك لا يمكن الوصول الى القبة التي امامها بصفة مباشرة من المدخل . وهي تتألف قلب

* مليشيخو Melishihu (١١٩١ - ١١٧٧ ق.م) حكم في الفترة التي كان فيها الحكم الكشي يقترب من نهايته بضغط الملوك الاشوريين ولا سيما منهم توكولتي نينورتا الذي اخضع بلاد بابل لسيطرته المباشرة مدة سبع سنوات . وانتهى الحكم الكشي على يد العيلاميين بعد مليشيخو بستة عشر عاما .

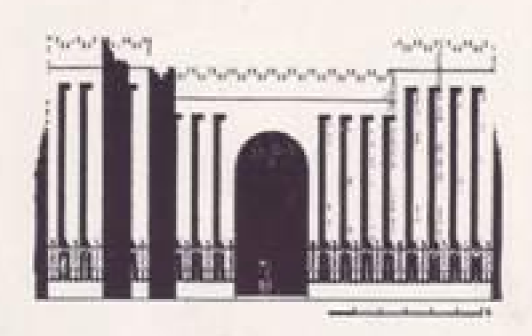
** كوريكالزو الاول . كان معاصرا لامنوفيس الثاني . ويعرف ثلاثة ملوك كشيون بهذا الاسم ولكن المرجح ان كوريكالزو الاول هو الذي بنى عاصمة الكشيين الجديدة دور كوريكالزو التي تعرف بقاياها بعقرقوف الواقعة بالقرب من غربي بغداد في القرن الرابع عشر ق.م .

طلیق يستطيع الانسان ان يدور حوله من الخارج ويعجب به لان فيه شبها لمعبد يوناني . وارتفاع معبد اانا الصغير ، وهو الذي اقامه كرانداش ، ليس اقل غرابة . ذلك لان ج . جوردن J. Jordan الرجل الذي كشف هذا البناء قد رسم شكله الكامل بوابة مدخل ذات سقف مقبى في الجانب الجنوبي الشرقي ، وقد زينت جدرانه من الخارج بحنايا حسب الطريقة المألوفة في ابنية العبادة (٤) (الشكل٦٣) .

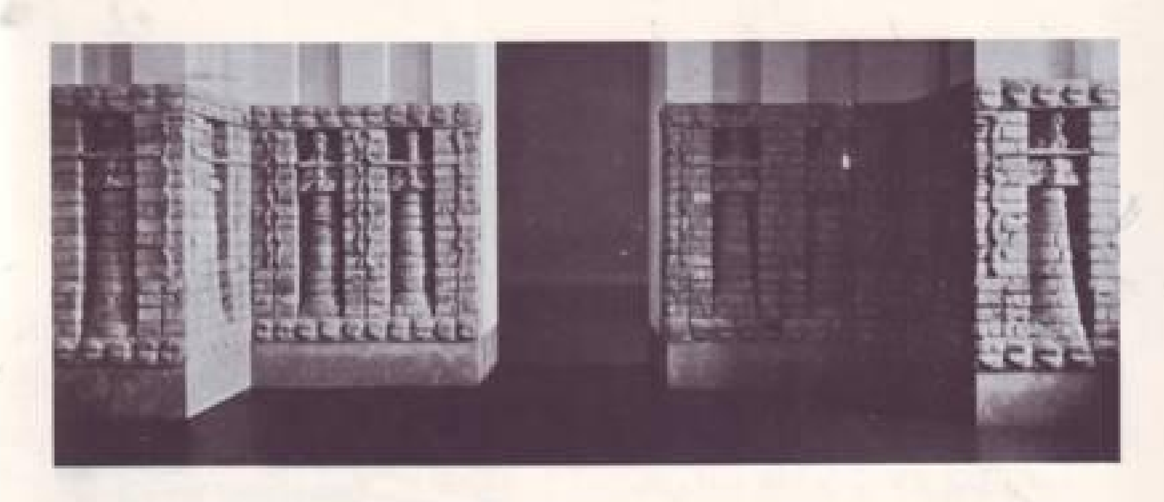
والشيء الجديد كلية ، على اي حال ، يتمثل في قاعدة ارتفاعها ما بين مترين الى ثلاثة امتار ،شيدت من اجر مزخرف كل اجرة فيه مصنوعة بقالب خاص بها ، وقدجمعت اجزاء هذا الاجر الذي تحطم ، يسر الى بعضها البعض في المتحف العراقي ، وفي متحف برلين فتكونت منها اقدم الامثلة على

الشكل ٦٢ مخطط معبد ان الملك كرانداش ، في الوركاء .

البناء ، ويحف بها من كل من جانبيها الطويلين ملحقات بالدهليز . ولقد شيدت الاركان الاربعة بشكل محصن واقيمت على الجدار الشمالي الغربي دكة في الجزء الداخلي من مؤخرة الخلوة لتكون موضع تمثال العبادة . فهذا المخطط الارضي مغاير تماما لكل المخططات الارضية الشرقية القديمة لانه لا يحتوي باحة داخلية . وهذا البناء نصب مستقل



الشكل ٦٣ شكل بناء الواجهة الجنوبية الشرقية ، لمعبد ان في الوركاء .



الألواح ٢٢٦-٢٢٨. واجهة معبد اعيد تركيبها. شريط من الطابوق المقولب من معبد إنانا شيده كرانداش في الوركاء. الارتفاع ٢,٠ م. متحف الدولة برلين.

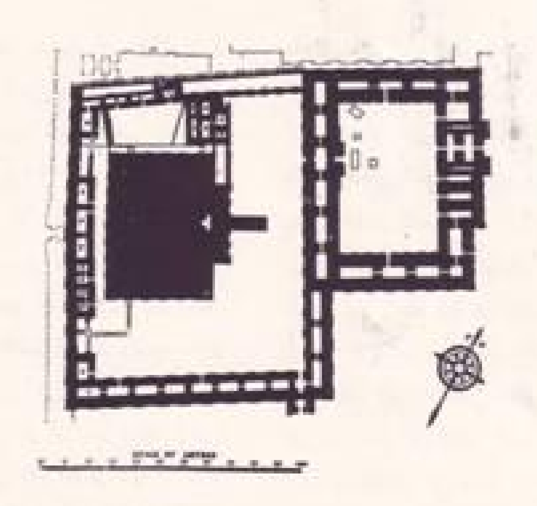
اللوحان ٢٢٧-٢٢٨ تفاصيل لواجهة المعبد.

النحت المعماري الكشي ، لانها تعود الى بداية القرن الخامس عشر قبل الميلاد . وهي توفر لنا احسن برهان حصلنا عليه عن استقلال مبادىء البناء الكشي واصالته ، وعن الفن الكشي ايضا (اللوح ٢٢٦) .

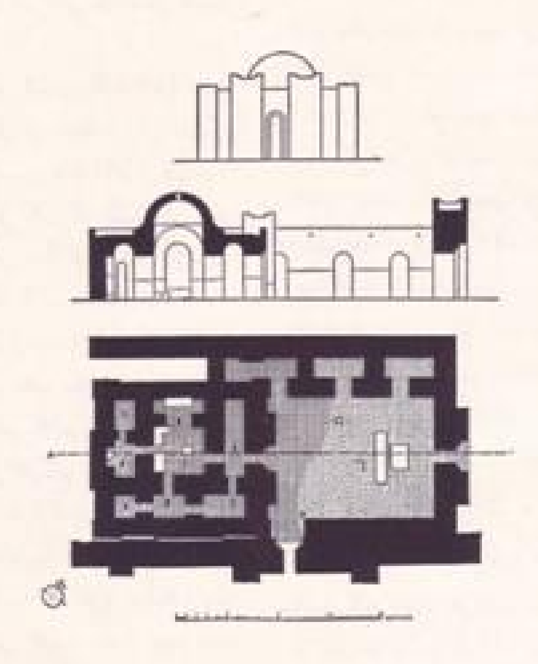
ويؤلف الآجر ذو الاشكال الآدمية الذي اعيد تركيبه ، افريزا ذا صفين من آلهة تقف في فجوات جدارية متجهة الى الخارج . فهناك إله من آلهة الجبل الذي تم تمييزه باشكال الزخرفة التي تشبه حراشف السمك وشبهه ، وهو يتناوب مع آلهة من الهات النهر التي امكن تشخيصها عن طريق شكل امواجها . وكذلك كان مستطاعا اعادة تركيب الزهريات الفوارة بجداول من الماء المتدفق منها ، فضلا عن صف الجبال المثلة باضاف دوائر (٥) (اللوحان ٢٢٧ ، ٢٢٨) . وهناك بقايا اخرى من نحت مماثل استعمل في العمارة وقد اكتشفت في اور وهي من عمل البنائين الكشيين على اكثر احتمال (٦) ، وفي نفر (٧) وفي القصر الكشي في دور كوريكالزو (٨) ، وفي حرمة الفن (٩) بـل وحتى في سوسة (١٠) . ومع ذلك فان هذه كلها قد جاءت من فترة متأخرة عن عهد كرانداش ، وان من المحتمل كثيرا ان يكون هو الذي اعتمد مثل هذا الابتكار . وعلى هذا نستطيع ان نعزو الى الكشيين ، بصفة عامة ، استقلالا بعيد المدى ، وانفصالا عن التقاليد التي انتجها الفن والبناء السومري الاكدي والبابلي القديم والتي استمرت الف سنة . اما بالنسبة الى الصور الكشية الثالثة المعمولة من الآجر المقولب فانها تمثل النحت الذي كان يستعمل في الواقع بمثابة جزء من فن العمارة ، وان الروحية السومرية الاكدية البابلية كانت تنفر من كل شيء له مثل هذه الطبيعة . واكثر من هذا فان الآجر المقولب باشكال آدمية كان جزءا اساسيا لانشاء الابنية . وهو وان كان له مظهر النحت فانه لم يفقد قيمته المعمارية وحتى عندما يبدو كمنحوتات في حقيقته ، اي بخلاف الفسيفساء المصنوعة من مخاريط داخلة في الجدار او رسم منقوش فوق الجص ، فانه لا يستعمل ابدا بمثابة كساء للجدار الحقيقي المصنوع من اللبن ، ولهيكل البناء . فالنحت الكشي الناتىء المصنوع من آجر مقولب ليس ستارا يخفي المناطق المقوضة من البناء ، كبساط جداري ، وانما هو بحد ذاته وسيلة من وسائل التعبير المعماري . وهذا في الواقع يمثل بدعة فنية لها مثل هذه الاهمية الاساسية ـ وعلى الاقل ما يتعلق بفن العمارة ـ وان هذا وحده يكفي لمنح العرق الكشي مكانة مميزة وخاصة ، حتى وان كان قد اخفق على المدى البعيد في ان يرسخ اقدامه في كل مكان في المناطق التي تحيط به ضمن بلاد بين النهرين .

اما الراعي العظيم الثاني للبناء بين الملوك الكشيين فانه هو الملك كوريكالزو الاول . فقد كان هذا الملك هو الذي هدم معبد نانا Nanna في اور تهديما تاما في اوائل القرن الرابع عشر قبل الميلاد كيما يعيد بناءه (١١) (الشكل ٦٤) . فلقد حاول كوريكالزو بجلاء هناك ـ وباتفاق جهد بالغ جدا ـ ان يحرر بناءه من ثقل عمارة تكتنفها التقاليد . فاشاد مسكنا جديدا لزوجة الاله القمر ، اي معبد ننكال Ningal (١٢) (الشكل ٦٥) والذي لم يستعمل فيه نهجا قديما على اكثر احتمال . وكان مخططه الارضي غريبا الى درجة يصعب علينا تفسيره . كما ان المبنى المعروف باسم ادوب لاماخ Edublalmah (والذي يعني تقريبا الدار المعدة لتعليق الالواح المجيدة) ، حيث اقام كوريكالزو قراكيبا من البناء ، يسبب لنا بعض المصاعب على الرغم من الكتابات التي ظلت محفوظة .

غير ان هذا له اهميته في تاريخ فن العمارة الكشي من ناحيتين : الاول لانه يحتوي على باب واسع مقبي في شكل ماسورة ما تبقى منها يرتفع الى اكثر من ثلاثة امتار ، والثانية لان كوريكالزو قد اشاد المعبد على دكة (١١) وهي نوع من الاسس



الشكل ٦٤ مخطط معبد ننا في اور ، اعيد تصميمه من قبل كوريكالزو .



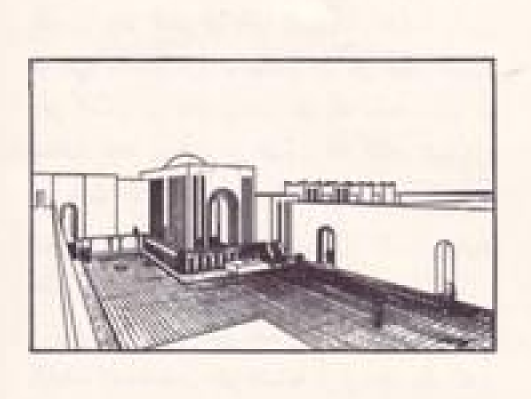
الشكل ٦٥ مخطط معبد ننكال لكوريكالزو الاول في اور .

الواقية المرتفعة (الشكلان ٦٦ ، ٦٧) . وربما استعملت الأخيرة لغرض رفع البناء عاليا عن الأبنية الدنيوية المدينة المحيط به . اما الفتحة العريضة الشكل ، وهي اسلوب عرف بعد ذلك في عصور سابقة ، فقد اضفيت عليها لاول مرة في الـ (ايدب لالماخ) اهمية جمالية خاصة .

ومن المحتمل ان يكون كوريكالزو الاول ايضا هو مؤسس المدينة التي شيدت مقر الملوك الكشيين والتي كانت تقع خارج بابل على بعد كيلومترات قليلة غربي بغداد في موقع عقرقوف الحالي والتي ما تزال بقايا زقورتها ذات اثر كبير على المشاهد . فبعد ان اوضح ف . م . بوهل F. M. Bohl * ثانية الحاجة الملحة الى التنقيب فيها ١٢ تم انجاز هذا العمل خلال السنوات ١٩٤٢ ـ ١٩٤٥ من قبل مديرية الآثار العامة في بغداد تحت اشراف كل من طه باقر وسيتون لويد (١٣) (الشكل ٦٨) . غير ان هذه التنقيبات الاولى التي كان الغرض منها كشف مستوطن كشي ، لم تتم لسوء الحظ .



الشكل ٦٦ مخطط ايدب ـ لالماخ لكوريكالزو الاول في اور .



الشكل ٦٧ مخطط مجسم لمعبد ايدب ـ لالماخ لكوريكالزو الاول في اور

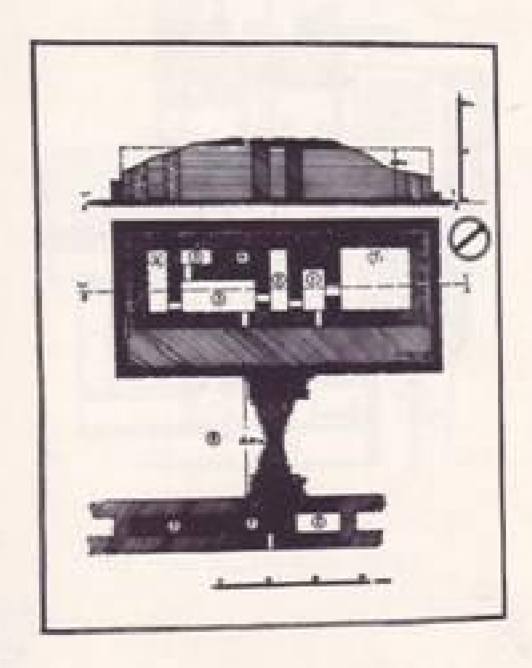
* بوهل هولندي اختصاصه الكتابات المسمارية ، من اهم مؤلفاته كتابة عن لغة رسائل تل العمارنة وصلتها بالكنعانية (١٩٠٩) .

ولقد كشف الموقع عن مخطط عجيب مطول اشبه بالاهليلجي تقريبا . والذي تحكم فيه شكل الارض . وبالاضافة الى الزقورة التي هي - اشبه ببناء سومري ديني نموذجي تتطابق في الاسلوب تماما مع الاسلوب الشائع في فن العمارة في بلاد بين النهرين القديمة (١٤) فان التنقيبات لم تكشف في المواقع سوى ابنية ذات صفة فريدة ولا يمكن ان نعتبرها سوى كنسية . في حين ان ما تبقى من الزقورة حتى الآن يقف على وجه التقريب كنقطة مركزية لمنطقة الخرائب جميعها ، وان ما يعرف بالمعبد يقع في الجنوب الشرقي منها ، والتل الرقم (أ) الى الغرب ككومة لبن ضخمة ، وابعد الى الغرب يقع التل الابيض وبقايا ابنية القصر .

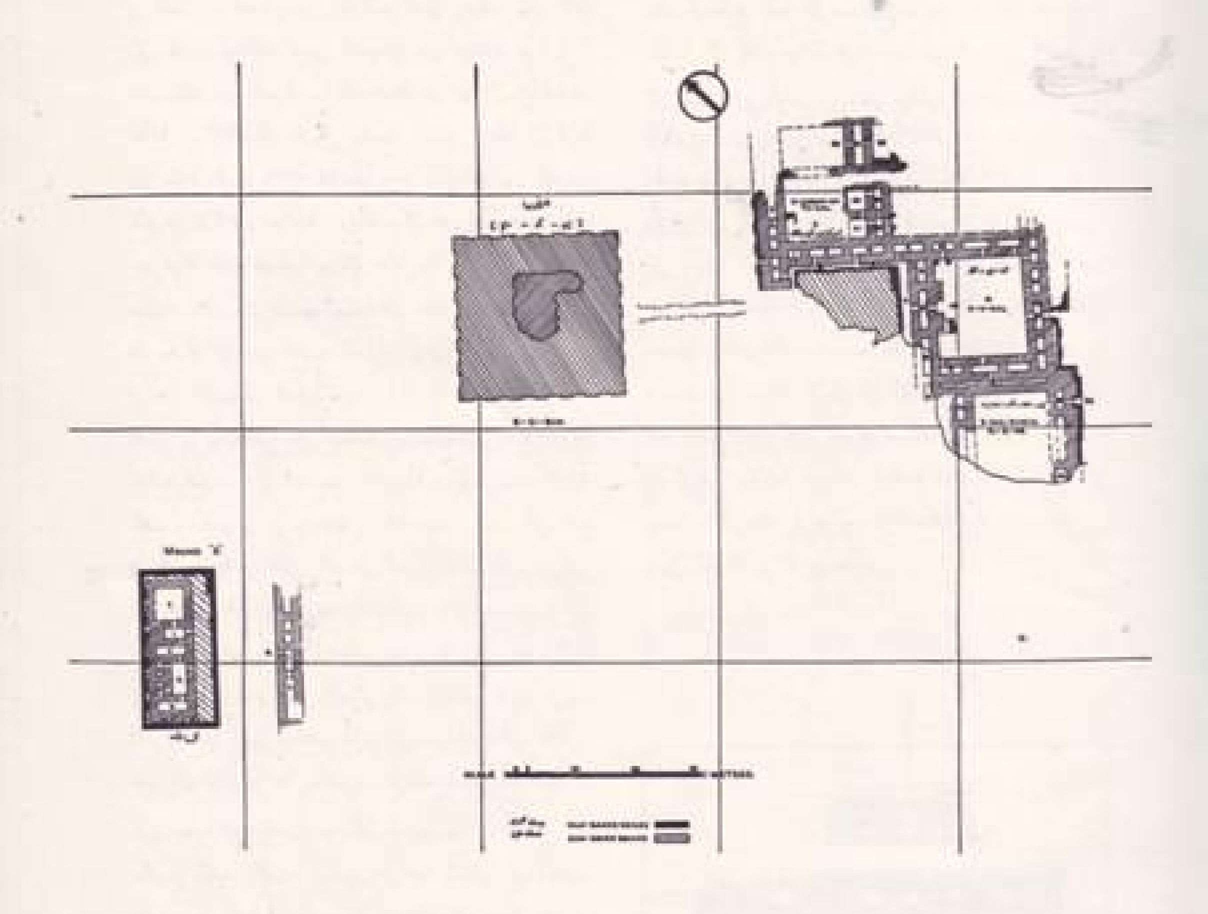
وكل هذه الابنية لها مظاهرها الخاصة . وحتى ما يعرف المعبد ، وهو القائم الى ناحية الشرق من الزقورة ، ليس فيه شيء يستطيع المرء ان يحشوه قلبه مثل خلوة المعبد . وعلى العكس من ذلك يبدو عليه بانه ساحة مربعة او مستطيلة محاطة بمجاميع من الغرف . اما كتابات البناء التي عثر عليها هناك فانها تشير الى انليل و ننورتا كسيدين لبيت الآلهة ، والى ننليل كوصيفة لبيت سيدة السماء العظيمة والى انليل سيد الكل العظيم اي - او - گال .

ومن المحتمل ان تكون هذه الاسماء قد ارتبطت بنظم الباحات الفردية ضمن المبنى فالساحة المركزية (اي - او - گال) ذات الباب الضخم القائم في جانبها الشمالي الغربي قد تم الكشف عنها بصفة كاملة . وتحاددها من الناحية الجنوبية ساحة اي ساگ دنگري ني - E - sag - dingir re - ne التي يبدو عليها بان الجدار الجنوبي الشرقي ببوابة مدخله كان يؤلف حدود المعبد كله . اما الى الشمال فتوجد مجموعتان اخريان من الابنية حول ساحتين .

ويبقى البرج المركزي المشيد من اللبن معضلة لم تحل تماما . فهو يقع بين الساحتين المركزية والشمالية ولا يفصل بينهما سوى ممرين ضيقين . وواضح بان هذا البرج لم يكن زقورة ثانية كما ظن المنقبون ذلك اول الامر ، نتيجة العثور على برج مماثل مشيد باللبن ابعد منه الى الغرب فوق التل (أ) وعليه بقايا اسس بناء لا بد وان كان في الاصل يقوم فوق البرج (١٥) (الشكل ٦٩) . ومن المحتمل ان يعرب ذلك عن رغبة مماثلة في اقامة بناء ديني على دكة ، اشبه بالبناء الذي لاحظناه في ابسدب - لاماخ لكوريگالزو في اور .

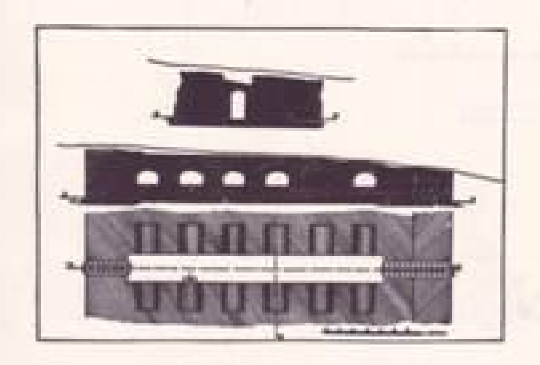


الشكل ٦٩ مخطط البناء على التل أ في دور كوريگالزو .

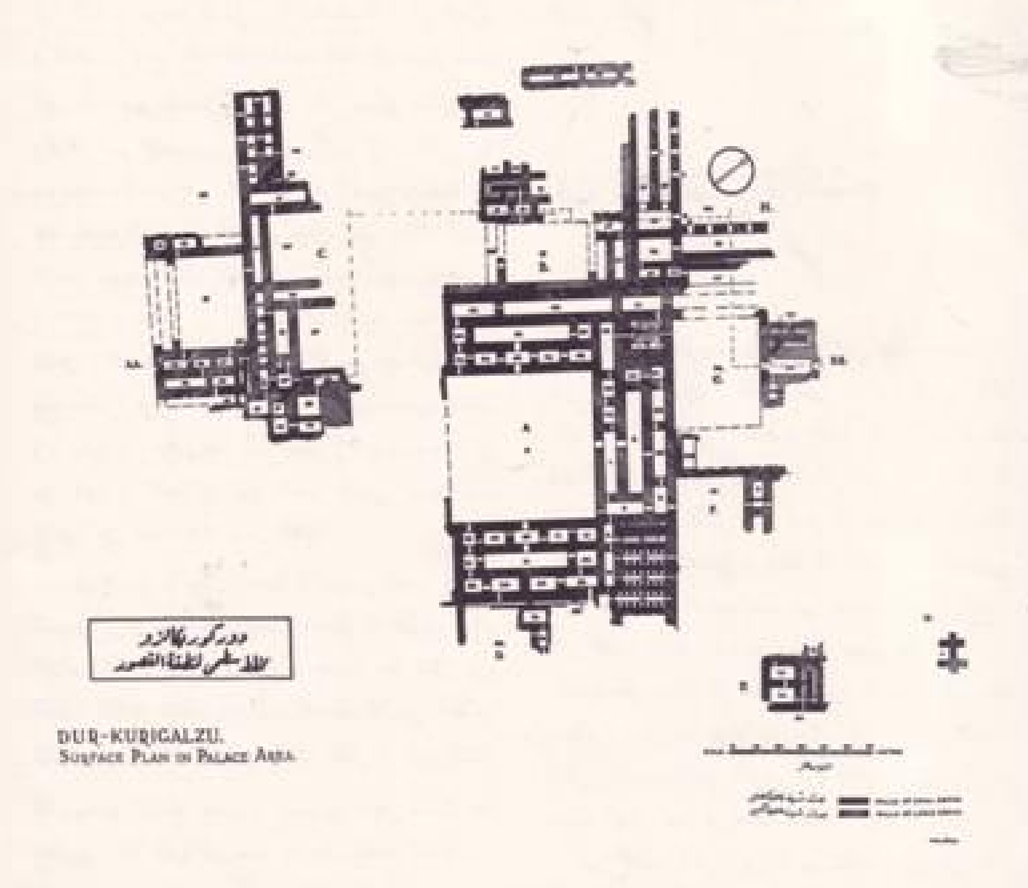


الشكل ٦٨ مخطط ارضي لتل عقرقوف (دور كوريكالزو)

واخيرا فان دور كوريكالزو ، بالاضافة الى عمارة معبدها ، قد وفرت لنا عينة من عمارة القصر الخاصة بها ، وذلك في الجــزء الغربي من الخرائب الذي يعرف باسم التل الابيض . ويتألف مبنى القصـر من منطقة مركزية أ وحـلقة من مجموعة ساحات محيطة من ب الى ج وملحق متأخر ح (الشكل ٧٠) . وقـد تألفت المنطقة المركزية من ساحة كبيرة ٦٤ × ٦٤ مترا ، مع مجموعات من الغرف تقع على ثلاثة من جوانبها . وتتألف كل من هذه المجموعات من غرفة طويلة مستطيلة ودهليز محاط من كل جوانبه بغرف صغيرة . فاذا كان الدهليز مسقفا فان هذا يبدو من المناسب ان يكون اعلى من سقف الغرف وهو الاسلوب المألوف في بناء الباسلكات لتوفير الضياء . ذلك لان الفتحة الوحيدة تتمثل في بوابة تقع على الساحة . وبسبب طول ضلع الساحة البالغ الطول ، اذ انه يبلغ ٦٤ مترا ، فان هـذه البوابة كانت اشبه بشق في واجهتها . اما غرف السلم التي تقع في كل زاوية من المبنى الشمالي الشرقي فانها تكون المرتقى الى حصون الزوايا الشبيهة بالابراج ، وان هذه سوية مع واجهات الباحة التي لا فتحات لها ، لا بـد وان كانت تسيطر على مظهر مبنى القصر كله . ولقد كانت الزاوية الشرقية من المبنى تستخدم لاغراض منزلية بشكل خاص ؛ فقد كان الترتيب هنا يتألف من ممرات ضيقة ينفذ منها الى غرف مقبية اشبه بالخلايا على كلا الجانبين (١٧) (الشكل ٧١) والبرج المشيد باللبن ، والذي عثر عليه المنقبون في الجنوب الغربي من الساحة الكبرى لا بد وان كان جزءا مهما في القصر . فهو يشبه الدكة داخل مبنى المعبد على التل أ . غير ان البرج لم يكن قد تم الكشف عنه تماما حتى الآن . وتتمثـل خاصية في العمارة الكشيه في الطريقة التي لم توضع فيها المجموعات المختلفة التي حول الباحات متعاقبة احداها تلو الاخرى ، ضمن سور خارجي مشترك ، وانما شيدت بشق متفكك ليس له نهج محدد بوضوح . فلأول وهلة يتكون لدى المرء انطباع بان الساحات المنفردة لم تكن قد شيدت في وقت واحد بل الواحدة بعد الاخرى . ومع ذلك يستطيع المرء ان يـرى ان هذا لم يكن هو الامر بالنسبة الى تقارير التنقيبات سوى ان ما يسمى بالملحق H كان قد شيد في الواقع ، في وقت متأخر عن اي من الاجزاء الاخرى . ولم يكن من المستطاع انجاز التنقيبات على مدى واسع في دور كوريكالزو بسبب سـعة الابنية المفرطة . ولذلك اقتصر المنقبون على جملة مجسات عميقة كيما يحصلوا على صورة لتطور القصر ١٨ . وقد اظهرت مقارنة هذه التنقيبات العميقة ان المنطقة المركزية والغرف التي تستدير حولها مباشرة قد قسمت الى اربع طبقات من ١ ـ ٤ قسمت منها الطبقة الاولى الى ثلاثة اقسام ثانوية (أ ـ ج) . اما الملحق (H) فانه يقع على مستوى اعلى بكثير من المنطقة المركزية . وهكذا نجد ان البناء (H) كان قد شيد في وقت متأخر وانه لم يصبح جزءا مكملا لا ينفصـل من المبنى كله الا في تاريخ متأخر .



الشكل ٧١ مخطط ومقطع لغرف المخزن في القصر في دور كوريكالزو .



الشكل ٧٠ مخطط القصر على تل الأبيض في دور كوريكالزو.

من الصعب ان تنسب الطبقات المختلفة الى عصرها التاريخي الصحيح حتى وان كانت عدة اشياء تحمل كتابات تم العثور عليها في طبقات البناء . ذلك لانه لم يعثر على كل كتابة في موقعها الاصلي ، بما تم استعماله مرات اخرى في الغالب . ومع ذلك فان احدى الكتابات تحمل اسم كوريكالزو ومن المحتمل انه اول ملك يحمل هذا الاسم وكذلك اسم القصر (اي ـ كال ـ كي ـ شار ـ را E-gal-ki-shar-ra) اي قصر بلد الجميع والحقيقة ان تلك الطبقة الاولى من البناء التي يمكن ربطها بالملك الكشي الاخير مردوك ابال ادينا الاول marduk apal-iddina (١١٧٦ ـ ١١٦٤ ق . م .) ذات اهمية خاصة ، لان الملحق (II) الذي اكتشفت فيه الرسوم الجدارية المهمة يقع مباشرة على انقاض لا بد وان كانت معاصرة للطبقة (– Ia –) . وعلى هذا فان الملحق (II) ورسومه لا بد وان يعود في الاصل الى نهاية العصر الكشي ، وربما يكون متأخرا حتى عهد سلالة ايسن الثانية .

وحتى اليوم ما يزال النحت الاثري في العصر الكشي اشبه بنتاج غير متجانس الاوصال صحيح انه ظهرت خلال الثلاثين سنة الاخيرة ثمة معلومات جديدة حقا تتعلق بفن العمارة الكشي تختلف ابتداء من المخطط الارضي الحقيقي للمعبد الى بناء القصر ونسق القصر الملكي ، ومن الابنية الانبوبية الى ابتداع نحت معماري حقيقي معمول من الطابوق ، الا ان الكثير منه ما يزال يكتنفه الغموض ، وليس في مقدورنا ان نتأكد لا من اصله ولا الغرض منه .

هناك حقيقة واحدة مؤكدة هي ان فن العمارة في بابل من عهد الملك الكشي كرانداش قد ظهر ـ على الرغم من ارتباطه بالتقاليد السابقة ، بمظهر جديد تماما لا يمكن ان يعزى الا الى صفته الكشية . وحتى اذا ما فقد هذا المظهر الجديد وضوح مظاهره خلال الالف الاول قبل الميلاد ، فان على المرء ، مع ذلك ، ان يكون حذرا بان لا يقلل من قيمته ، حتى ولو اخفق في معرفة الانجاز الذي حققه العرق الكشي .

ب ـ النحت والرسم

لا تتناسب معلوماتنا عن الفن الكشي مع معلوماتنا عن فن عمارة الكشيين . لكننا تعلمنا هنا مرة اخرى كيف نقيم الانجاز الكشي . فالاعمال الفنية القليلة التي عرفناها قد اعانتنا على تصور التغير الاساسي من العالم السومري البابلي الى العالم الكشي حتى قبل ان نكون قد درسناها كلا على حدة بالتفصيل . ذلك لان هذه الاعمال الفنية تعود جميعها الى صنف جديد من اصناف التشكيل الفني . فمن العصر الكشي وما بعده ، قد تتطلع عينا الى صورة المتعبد التي ورثنا كل سلسلاتها من الالف الثالث قبل الميلاد . ومثل هذا تقوله ايضا عن الوسطين الرئيسين للنحت الثاني ، وهما اللوح النذري ومسلة الانتصار ، اللذين يبدو عليهما ايضا بانهما قد اختفيا وعوض عنهما .

ظهر النحت الناتيء على الاجر المقولب في بابل بمثابة جزء من النحت المعماري ، بما لاحظنا اهميته قبلا . ولم يكن ما سمي بال (كدورو) * اقل اهمية . وهو الذي كان مرادفا في ذلك الوقت لعمارة الفن الكشي غالبا . فقد كان يسجل هبة الارض . وكان على شكل مسلة . وقد اصبح هذا وسطا مهما للنحت الناتيء :

* كدورو . عرفت بحجارة حدود ولكنها في الواقع وثيقة بملكية عقار مثبتة فيها حدوده واسم مالكه واسماء الهة مختلفة تشهد بذلك ، وتحافظ عليه من التجاوز . وتوجد حجارات كدورو اقدم زمنا من العصر الكشي الا ان في هذا العصر ازداد استعمالها واستمر ذلك حتى الادوار المتأخرة . ويكون في القسم الاعلى من الكدورو رموز للآلهة وفي الاقسام الباقية كتابات .

١ ـ الامثلة القليلة الباقية من النحت المجسم .

لم يتم الكشف عن نحت كشي مجسم سوى بقايا قليلة جدا . ففي الوقت الحاضر لا يمكن افتراض وجود هذا الفن العظيم الا على اساس شواهد المصادفة لوجود مجموعة من كسر من حجر الديورايت فيها بقايا كتابة سومرية لكوريكالزو محفورة بدقة ١٩ ولسوء الحظ فان هذه الكسر لم تبرهن على شيء ما سوى وجود تمثال جالس لهذا الملك ، وانها لا تضيف شيئا عن تفاصيل اسلوبه . ومن ناحية اخرى هناك رأس رجل (٢٠) (اللوح ٢٢٥) بمقدار نصف الحجم الطبيعي مصنوع من الفخار وهو يخبرنا بعض الشيء عن شخصية النحت الكشي المجسم . وقد جعل التمثيل اكثر حيوية وذلك بتلوينه باللونين الاسود والاحمر الزاهيين . صحيح اننا نعرف القليل عن اعمال النحت وذلك بالمقارنة التي تساعدنا على التحدث عن عمل في كشي نموذجي . غير انه لما كان هذا الرأس قد عثر عليه في انقاض القصر الملكي الكشي ، فان من الصعب ان يعزى اصله الى عصر آخر من عصور الفن . فالنحات الذي صنع ، بمثل هذه اللمسة الواثقة ، تمثال الضبع (٢١) (لوح ٢٢٤) من دور كوريكالزو قد استخدم ايضا ذات الطرق لانجاز الواقعية . ويبدو ان سيادة الكشيين قد استمرت عدة قرون في بلاد بابل . ومع ذلك فان كل ما نملكه من النحت المجسم ضئيل جدا لا يساعدنا على ان نتعقب تطوره . فنحن لن ننجح في هذا حتى وان درسنا الامثلة التي تتوافر اكثر من الفن ذي البعدين : والرسم الجداري ، والنحوت على احجار الحدود ، واحسن من ذلك ، ولو بصورة جزئية ، النقش على الاختام .



* هذا الرأس الصغير المجسم ارتفاعه عدة سم .



اللوح ٢٢٤ تمثال لبوة من الفخار . من دور كوريكالزو . الارتفاع ٧ سم . المتحف العراقي في بغداد .



اللوح ٢٢٥ رأس طول التمثال رجل من الفخار من دور كوريكالزو . المتحف العراقي في بغداد .

٢ ـ الرسم الجداري



الشكل ٧٢ رسم جداري لرجل من دور كوريكالزو .

واظب كوريكالزو على استخدام التقاليد القديمة للرسم الجداري ، تلك التقاليد التي درسناها اخيرا خلال العهد البابلي القديم في ماري . ولم يتغير من هذه التقاليد كثيرا ذلك لان الرسم كان ما يزال في نطاق اللون القديم وهو الاسود والأبيض والاحمر على طلاء طيني سميك او على الجص احيانا . ففي الاجزاء القديمة من القصر في التل الابيض ومن الطبقات ١ ـ ٤ لم تستعمل في الزخرفة اول الامر سوى اشكال هندسية . ومع ذلك ففي نهاية العصر الكشي في عهد حكم مردوك ابال ادينا نجد ان رسم الاشخاص يختلف عن الرسم البابلي القديم وكذلك عن الرسم في العهد الآشوري الوسيط والحديث . فهناك صف من رجال يمشون بخطى واسعة ، هم من الموظفين على اكثر احتمال ، يدخلون القصر ويخرجون منه لاعمال يؤدونها ، وقد ظهروا سوية على سطح تصويري مستطيل محاط بحاشية محلاة بالزخارف كان يسار عليها دائما في مداخل الابواب . وتبدو الصورة اشبه بالاقمشة المزركشة التي كانت تعلق لغرض حماية الجدار وحواشي الباب لانها تمتد حول الباب .

فهذه الرسوم الموجودة في الملحق II تبين نوعين من الشخوص . الاول منهما رجل عاري الرأس يرتدي ثوبا طويلا له عصابة رأس تمسك شعره الطويل الذي يتدلى كثيرا على ظهره : وله لحية طويلة مشابهة جدا للحية الرأس الفخاري الذي مر وصفه قبلا (٣٢) (لوح ٢٢٥) . اما النوع الثاني من الشخوص (الشكل ٧٢) فانه يرتدي جلبابا

طويلاً له حزام (وله كذلك وشاح ذو حواشي مشرشبة من امام ومن الجوانب وفي داخل الحزام) .

اما فـوق رأسه فانه يضع قبعة طويلة اشبه بالطربوش تستدق الى الاعلى . وله جسم ممتلئ عريض . ويبدو ان رؤوسهم تستقر على اكتافهم مباشرة كما لو انهم لا رقاب لهم . واذا ما قارن المرء هذه الشخوص والتي تعـود في الغالب بشكل مؤكد الى عهد حكم مردوك ابال ادينا في العصر الكشي المتأخر ، مع الآلهة ذات الاجسام الطويلة من معبد اننا الذي انشأه كرانداش خلال بداية العصر الكشي ، فانه لا بد وان يسأل نفسه عما اذا كان التباين التام في اجزاء الجسم البشري الذي حدث خلال هذين القرنين ونصف القرن كان نتيجة تطور داخلي في الموقف الكشي من الاسلوب ، او ان السلالة الكشية البابلية الوسيطة ذاتها قـد تغيرت نتيجة ازدياد قوة التأثيرات الآرامية المنتشرة . فمثل هذه المسألة سوف نعالجها عندما نتكلم عن اصول الفن البابلي الحديث .

*

٣ـ النحت الناتئ

لا توجد صيغة فنية اخرى ارتبطت بالصفة الكشية بكل جلاء مثل مجموعة كبيرة مما يعرف باحجار الحدود فهذه تشبه مثل حجرة ميشو (٣٣) « Caillou Michaux » في دار الكتب الوطنية بباريس ، من بين اول الاعمال الفنية لحضارة الشرق الادنى القديم وتاريخه ، والتي اصبحـت معروفة في اوربا . فهي لا ترتبط ، الا بشكل ضعيف ، مع فكرة الحدود الموروثة عن اسمها كدورو والتي يربطها الفكر بالشرح الاثري . وتقـوم اهميتها الحقيقية القانونية والتاريخية على النص المطـول من الكتابة المسمارية التي تغطي ، بصفة عامة ، القسم الاعظم من سطحها ، اكثر من اعتمادها على المنحوتات الـدينية الرمزية او الاسطورية التاريخية التي نفذت بطريقة فنية جدا (٣٤) . فلقـد اوضحت النصوص ان احجار الحدود كانت براءات رسمية لهبات كان يصدرها الملوك وكبار الموظفين ـ في شكل مسلة حجرية . للاعلان عما كان يـودع في المعابد على اكثر احتمال ، وعلى شكل رقيم طيني او معدني مكتوب بنفس المحتوى ، اي انه يمنح الى شخص معين ، او موظف او راهب او معبد ، قطعة ارض معينة مع الغاء ضرائب معينة وفرض واجبات محددة . وهكذا فان حجر الكدورو عبارة عن سجل للقوة الاقطاعية التي يتمتع بها الملك ، ويستطيع ـ طبقا لقانون ملكية الارض عند سكان الجبال ـ ان يتصـرف بالارض وبالامـلاك ، وان يمنحها الى اتباعه المستحقين ، مع انه يستطيع ايضا ان يسلبها الى الآلهة وخدمها من الكهنة والكاهنات . ترى ما هو المدى الذي ابتعد فيه هذا عن عصر فجر التاريخ السومري حين كان الامير انسي و الوكال اي الملك ، يتسلم كل الارض من الاله لادارتها ؟ غير ان الفرق على اكثر احتمال اسمي لاغير . فقد بقي شكل البراءة التي تصدر من سلطة الملوك الكشيين ، اي شكل حجر الكدورو ، على نفس ما كانت تستخدم به الاعلانات المفعولها من قبل الملوك منذ عصر فجر التاريخ . فلقد بقي للكدورو

* اشتريه ميشو طبيب فرنسي الذي في اثناء اقامته في بغداد عام ١٧٨٠م حجرة كدورو وجدت في اثناء الحفر في منطقة سلمان باك بالقرب من ضفة النهر ، وعليها كتابة للملك الكشي كوريكالزو . وفي هذه الكتابة اسم مدينة يمكن ان قراءته الصحيحة Bak - da - da - القريب من اسم بغداد .

ذات الشكل كالمسلة التي سجل عليها احد الامراء سابقا من بين عصري جندة نصر وميسلم ، هبة ارض على ما عرف بالكدورو الصغير من لارسا (٢٥). ولقد كانت المسلة في الاصل كتلة حجر مطولة تقام منتصبة ولم تنحت الا بشكل طفيف ، فنحت في بعض الاحيان لوحا مدورا عند القمة ـ كما هو الامر في عهد نرام سن وأنتوم ـ ولكنها اصبحت ايضا على شكل منشور كما كانت هكذا قبلا في عهدمانشتوسو ، ومن ثم مرة اخرى في عهد الملوك الاشوريين ؛ ولقد استعمل الملوك الكشيون كلا الشكلين بنفس الوقت في صنع احجار الكدورو . اما ان الكدورو كان تعبيرا عن مفهوم الملكية وسلطتها فقد ابرزته (من ناحية واحدة) حقيقة ان شتروك ـ نخونتي الذي تغلب على الكشيين في القرن الثاني عشر قبل الميلاد ، تحمل عبء نقل عدد كبير منها الى سوسة في شكل منهوبات. اما الحقيقة الثالثة بانه لم تكن هناك فيما بعد ذلك ، اي في اشور ، احجار كدورو وانما مجرد مسلات منشورية مزخرفة ومناظر نحوت تصور الاعمال الملكية ، فانها تؤكد الموقف المختلف للاشوريين تجاه الملكية بشكل مناقض لموقفي البابليين والكشيين ايضا . فقد كانت الملكية قبلا في العصر البابلي الكشي الوسيط في بابل تنفر من اي تعبير عن صفتها العسكرية ، والحربية بل وحتى الصفة البطولية الاسطورية مناقض للملكية الاشورية التي حولت نفسها بصفة متزايدة الى عقيدة ايديولوجية سياسية . وقد ادى هذا الفرق الى عدم وجود اي من السجلات الحربية خلال العصر البابلي الوسيط او النحوت الكشية الثابتة . كما انه كان يكيف الطبيعة الدينية الاسطورية الخالصة لمجموعة مهمة من النحوت الثابتة التي تعود الى العصر الكشي ولكل الصور الثابتة التي حفظتها احجار الحدود لنا .

لم يتم بعد جمع اعمال النحت الثاني على كل الكدورات ودراستها بانتظام من قبل الاثريين . فحين سيتحقق هذا سيكون في مقدورنا ان نقيم بصفة نهائية مادة موضوعه واسلوبه وتطوره النهائي خلال عصر السيادة الكشية وكذلك الامثلة الحقيقية المفردة للنحت الكشي الثاني (٢٦) فنحن نختبر في الوقت الحاضر ان اقدم مثال لشكل الكدورو الفني من العصر الكشي يتمثل في قطعة الطين المحفوظة في المتحف البريطاني (٢٧) . فالنحت يحمل اسم الملك كوريكالزو ، ومع ذلك فان هذا الاثر لا يحوي نحتا ثانيا مصورا . لكننا نرى بين العديد من الكدورات المحفوظة في متحف اللوفر (٢٨) التي عثر عليها خلال التنقيبات التي اجريت في سوسة ، ان الاغلبية العظمى منها هي كتابات تعود الى العصر الكشي المتأخر ، وبصفة خاصة كتابات من عهد حكم الملك مليشيخو الثاني وعهد ولده مردوك ابال ادينا . ولذلك فنحن لا نملك سوى نظرة ذات جانب واحد عن تاريخ النحت الثاني على الكدورو .

وعند نهاية العصر الكشي ، اي القرن الثاني عشر قبل الميلاد ، كانت كل الاساليب المختلفة للنحت الكشي الثاني ، المتقدمة منها والمتأخرة ، قد استعملت في ذات الوقت . وقد كانت هذه على اكثر احتمال اعظم مرحلة متطورة للنحت الثاني على الكدورو بالنسبة الى مادة موضوعه واسلوبه ، ولذلك فلا نجد فيما بعد ، خلال العصر البابلي الحديث ، سوى صدى ضعيف لهذه الصيغة الفنية .

ولم تكن مادة موضوع النحوت الثابتة على الكدورو في الواقع ذات اكتفاء ذاتي كما هو الامر مثلا بالنسبة الى النحوت الثابتة التي تروي القصص على المسلات الاشورية (انظر فيما بعد) ، اذ يبدو عليها انها بقيت حتى الاخير تخضع لنص براءة الهبة . اما بالنسبة للنص كله او لجزء منه ، وبصفة خاصة بالنسبة الى القسم الديني الذي اضيف الى آخر البراءة لغرض حمايتها . ومع انه لا يمكن بصفة عامة تشخيص الآلهة التي وردت اسماؤها في القسم كقوى حافظة خاصة ، او بين الشعارات الرمزية التي ترى في نحت ثاني على الكدورو ، الا انه مع ذلك لا يوجد ادنى شك في ان هذه العلامات قد عرضت لكي تجعل الكدورو بمثابة نصب مقدس . وعلى هذا فان الاحترار بالكدورو كليا لم

جزئيا ، يعني انتهاك حرمته . وان الحاجة الى وضع براءة الهية تحت حماية عدد كبير من الآلهة قدر الامكان ، وذلك عن طريق اضافة شاراتها الرمزية المجردة ، تدول بالدرجة الاولى تطـوير الشعارات التي كانت لها اصولها في قرون سابقة . وربما كانت هذه الحاجة في العصر الكشي تتفق مع التحول ضـد فكرة تمثيل الآلهة في اشكال بشرية ، مما يمكن ان نستنتجه من تشريح الملامح وانتفاء القيم الخلقية .

ولسنا نجد في اي مكان آخر خلال التاريخ الطويل لفن الشرق الادنى القديم ، ان تصوير الرموز الآلهية قد استعمل بمثل ذلك المدى وبشكل منتظم جدا كما حدث ذلك على كدورو العصر الكشي المتكامل حين كانت تكتب ازاءها ايضا في الغالب ولاغراض التشخيص ، تعاريف مناسبة ومعينة(٢٩) . فلغة التعبير التصويرية الدينية بالنحت الناتىء على الكدورو لم تكن في الاصـل غالبا ، تعبيرا فنيا عن الافكار الدينية مثلما كانت كمحاولة للصيغة الدينية التصويرية التي تبلور التأمل الديني عن مجموعة الآلهة المتعددة في الالف الثاني قبل الميلاد . فلم يعد كافيا ايجاد رمز مجرد ملائم لشخصية عادية مبهمة مثل شخصية الاله التي تكونت على ممر القرون .

ولقد غدا الآن مهما ايضا ان نشير الى صفة التركيب للآلهة كما هو الحال فيما يشبه السمكة المعزة ، وان نوضح وضعها المرتبي في النظام الديني ، ومدلولها في مختلف اصعدة الكون . صحيح اننا لا نستطيع حتى الآن ان نفهم كل العقد الدينية والفكرية لهذه الصيغة التصويرية ؛ الا انها مع ذلك تتميز بصفة خاصة عملا فنيا جميلا ـ مثل الكدورو الذي دون عليه مليشيخو الثاني ، العقد لمصلحة ولده مردوك ابال ادينا (٣٠) (لوح ٢٢٩) ـ يهيء لنا على جانبه الجبهوي نصا معترفا به يمكن ادراكه تماما ، صافته القوى الخارقة الطبيعة والتي تحكم الكون . ففي خمسة صفوف من الافاريز مرتبة بشكل افقي الواحد تحت الآخر تم تمثيل مجموعة الآلهة الكشية كلها في رموز ابتداء من الآلهة النجوم في اعلى السموات الى القوى الخفية في اعمق نقطة من العالم السفلي ، طبقا للنظام اللاهوتي والمرتبي معا . فكل من يتلف او يغير نص البراءة فانه يكون قد اعتدى على مجموعة الآلهة . وقد يعتبر الجزء المصور من الكدورو بمثابة تعزيز للقسم الموجود في النص ، حين نجد على حجر ثان للملك مليشيخو لابنته ، ان النحت الناتىء يبدو وكأنه تصوير للهبة ذاتها (٣١) (لوح ٢٣٠) . ففي هذا الرسم يرى مليشيخو وهو يقتاد ابنته بيده الى الآلهة نانا انا الآلهة فانها ترتدي رداء سماويا كان مقدما طيلة قرون ، هو الرداء المفصل ، وتضع على رأسها تاج ريش جديداً ذا شكل اسطواني . قد جلست فوق عرش يشبه بشكله معبداً ، اقيم على قاعدة لها سيقان اسود ، وهي ترفع كلتا يديها بالتحية للملك الذي يرتدي ثوبا طويلا منطقا ، ذا اشرطة متقاطعة على صدره ، ولابنته التي تحمل قيثارتها على ذراعها الايسر .

وهناك شمعدان طويل امام الآلهة . وتحوم فوق رأسها الاشارات السماوية الثلاث وهي سن وشمش وعشتار . ولما كانت نانا الآلهة العليا ممثلة ، في هذه الحالة ، في البراءة بشكل بشري تماما فقد تم الاستغناء عن الرموز السماوية الدنيا على اكـثر احتمال . ويمثل كدورو ابنة مليشيخو هذا في موضوع مادته عودة مشهد التقديم السومري الموغل في القدم ولو ان النسب المتعلقة بجسم مليشيخو الممتلىء تشبه مسبقا ابدان تلك الشخوص المرسومة على احد الجدران والتي تعود الى عصر ولده في دور كوريكالزو . ولذلك فان هذا المنظر يبين ايضا تأثيرا ازاليا قويا .

بلغت رمزية اللغة التصويرية والنحت الناتىء الكشيين ذروة تطورهما قبل انهيار السلالة الحاكمة في القرن الثاني عشر قبل الميلاد بوقت قصير ، وذلك في مجموعة من احجار الحدود حيث صار شكل المسلة ذاتها منطويا على اهمية رمزية فكتلة الحجر الطويلة المستطيلة التي اقيمت منتصبة لم تعد مجرد كتلة ذات مقطع عرضي مربع حسب بل اصبح سطح

اللوح ٢٢٩ كودورو من حجر كلسي لمليشيخو الثاني ـ من سوسة
الارتفاع ٦٨ سم ـ متحف اللوفر بباريس.

اللوح ٢٣٠ كودورو من حجر الديورايت لمليشيخو الثاني ـ من سوسة
الارتفاع ٩٠ سم ـ متحف اللوفر بباريس.

كتلة المعبر كله الان منحوتا بطريقة لها شكل قلعة تحميها الابراج والشرفات او بشكل قصر محصن . وابسط مثال لهذه المجموعة موجود في المتحف البريطاني (٣٢) وعليها نص عهد مليشيخو . وهناك قطعة من حجر آخر تعود الى ذات الصنف الذي وجد اصلا في سوسة (٣٣) (لوح ٢٣٣) .

فالسور المتوج بالشرفات ما بين الابراج الثلاثة في زوايا المبنى، يمكن تشخيصه بيسر . غير ان القسم ذا الاهمية العظمى من هذا التاج هو بقايا قليلة لسوء الحظ - من مشهد اسطوري في نحت ناتىء، تم الحفاظ عليه بصورة في الافريز الذي يقع فوق القلعة . ففي هذا النحت الناتىء يوجد قارب له قاعدة منبسطة وقيدوم يبرز منه رأس تنين، لسانه مندلع وقد برزت من القارب ثلاثة صواري يبدو عليها بانها اعلام، ولها هي الاخرى رؤوس آلهة عالية مثبتة فوق القمة بصفة القبة . ونستطيع على اكثر احتمال ان نشخص رأس التنين بربطه مع مشخوش Mushhush - اي التنين الافعى ، وهو ذو علاقة ايضا مع مردوك بين الآلهة الاخرى . ومن ذلك نستطيع ايضا ان نشخص الاله مردوك نفسه كشخصية بشرية متوجة بقبعة طويلة اسطوانية . وهو يرتدي رداء طويلا يتدلى الى الارض ومن المحتمل انه يرى في اللحظة التي يقوم فيها برحلة في قاربه المقدس .

والى حد بعيد فان المثال الاكثر اهمية من هذه المجموعة الاخيرة من الكدورات ، وهو اجمل مثال في ذات الوقت للنحت الكتلي الناتىء ، في مادة موضوعه واسلوبه . وان كنا لم نفهم الى الآن سوى جزء صغير من اللغة التصويرية لسحره الرمزي ، يشتمل في حجر فيه فراغ واسع ترك فيه لعقد مطول ، لكنه مع ذلك لم يتم انجازه . ان هذا المثال هو ما يعرف بالكدورو غير الكامل الذي عثر عليه في سوسة والمحفوظ الآن في متحف اللوفر . وعلى الرغم من عدم اكمال نحته فان شتروك نخونتي لم يتردد في نقله كغنيمة الى سوسة (اللوحان ٢٣١ ، ٢٣٢) (٣٤) .

نحن نعرف ان القلعة المحصنة بالابراج لم يكن يقصد بها ان تكون صورة لبعض الاماكن المحصنة لكنها كانت بحد ذاتها ذات اهمية رمزية كبيرة لانها تستقر فوق افعى عالية تلتف على قمر اسسها ، في حين تلتف افعى اخرى عالية نفسها حول قمة المعبر ، مع وجود ثور رابض في وسطه ، فالافعى السفلى لها ذات القرنين المدببين في رأسها مثل مشخوش ، الحيوان الذي يمثل مردوك وعدة آلهة من العالم السفلي . وهكذا فان القلعة لها اسسها في العالم الذي يجري حوله نهر العالم السفلي .

ومع ذلك فان قمتها محاطة بنهر يناظر ذلك النهر ، اي المحيطات السماوية ؟ وانها متوجة بالثور السماوي ؟ . وبين الاسس وسمت القلعة تبدو اجواء الكون بصفة رمزية في السلم مختلفة من البناء العظيم . كما تشاهد بعض المخلوقات هناك ايضا . فمن مياه الاعماق ترتفع الاسوار والابراج الداعمة للعالم . وقد صممت الاسوار لكي تحمل اوامر الملك ، سيد العالم ، في سطور اعدت بكل عناية . ويقع بين قمة الابراج ذات الشرفات في قلعة العالم واجواء الثور السماوي والماء السماوي ، افريزان مصوران ، يفصل احدهما عن الآخر حدان فاصلان . فالخط الاعلى ، الذي يدل عليه رأس ثعبان سماوي قد ملىء افريزه تماما برموز مجردة معروفة لآلهة سامية ، على غرار ما سبق لنا ان استطعنا دراسته بيسر قبلا في الجانب المصور من الكدورو الذي اقيم لمردوك ابال ادينا (لوح ٢٢٩) . فهذا هو محيط الآلهة السماوية اي قمة مجمع الآلهة . اما الشريط التصويري الناتىء فانه الجزء الاهم من النحت الناتىء برمته ، في حين يعود الجزء الذي يصعب ايجاد تفسير له ، الى محيط بين السماء والارض يقوم فيه سلام فردوسي يحكم بين الابطال من البشر وحيوانات الصحراء . ففي حديقة اصطناعية انشئت من نباتات في احواض كبيرة ، يوجد خمسة رجال يرتدون تنورات نصفية الطول ويحملون قسياً وكنانات على ظهورهم ، وامرأة ترتدي ثوبا



اللوح ٢٢١ كودورو من حجر كلسي - من سوسة - الارتفاع ٥٤ سم - متحف اللوفر باريس.



اللوح ٢٣٢ الجزء العلوي للكودورو (اللوح ٢٣١) .



اللوح ٢٣٣ جزء من كودورو من حجر كلسي لمليشيخو الثاني ـ من سوسة ـ الارتفاع ١٩ سم ـ متحف اللوفر باريس .

طويلا وفصلا . والكل يرقصون ويعزفون على الموسيقى سوية في مسيرة دينية . وتصغي الأسود والثيران الوحشية والماعز البري وكأنها مسحورة ، وقع اصوات الصنج وضربات الاعواد .

اين مصدر هذا الموضوع الذي سوف لن نصادفه سوى مرة واحدة اخرى حسب في عالم الشرق الادنى القديم ، وذلك في عملين رائعين من اعمال النحوت الجدارية الآشورية المتأخرة لآشور بانيبال ؟ (انظر ما يلي ، لوح ٢٨٣) . من اين اخذ فنان حجر الحدود الكشي المتأخر فكرة المطرب اورفيوس * المتغلب على الحيوانات الوحشية بقوة الموسيقى ، وانتصار الخير بصفة سلبية على الشر ؟ . هل وجدت مثل هذه الفكرة قبل آشور بانيبال بخمسمائة سنة في بلاد الرافدين ، وهل اوجدها الكشيون في ايران ؟ ان اهمية مثل هذه الكدورات دون ريب ، في تاريخ الفكر ، تفوق على وجه التأكيد صفاتها الجمالية . ذلك لان تحول المسلة الى رمز لكل العالم المقسم بخطة سماوية الى اجزاء ، يعتبر نجاحا معترفا به . وان المناطق المختلفة لحياة الآلهة المتفوقين قد تم التعبير عنها في شكل مناظر اسطورية . لكن نوعية النحت ذاته ، وقوة اسلوبه ، وبناء تركيبه لم تسم الى ما فوق درجة الوسط .

لا يوجد نص يساعدنا على تحديد تاريخ الكدورو غير الكامل . غير ان التصميم التام وكل تفاصيل عناصره التصويرية ، تبين الكثير من المشابهات مع البراءات الأخرى التي اعدها مليشيخو الثاني لمنح الأرض . الى درجة انه في الامكان ، على اكثر احتمال ، نسبته الى هذا الملك الكشي المتأخر . اما ما اذا كان هذا العصر المتأخر قد اخذ يظهر دلائل واضحة عن الانحطاط في الاسلوب ، او كان ما يزال في ذروة تطوره ، فان من الصعب تقرير ذلك بأي تأكيد ، وذلك بسبب نقص ما يتوفر لدينا من الفن الكشي الاساسي . ونستطيع ان نحصل على فكرة افضل عن تطور هذا الفن عن طريق النقش على الاختام .

٤ ـ النقش على الاختام .

اجريت في السنوات الاخيرة دراسة دقيقة عن النقش على الاختام بحد ذاته ، وبالنسبة لعلاقته بالنقش على الاختام في المنطقة الميتانية الآشورية الوسطى خلال الفترة من انحطاط بابل القديمة الى سلالة ايسن الثانية ، اي الى العصر البابلي الحديث (٣٥) . ولقد اعانتنا هذه الدراسة على ان نلاحظ كيف ان النقش على الاختام في القرن الخامس عشر قبل الميلاد وفي عهد النحت المعماري لكاراينداش ، قد بدأ يحرر نفسه لاول مرة من تقاليد الفن البابلي القديم اما في القرن الرابع عشر قبل الميلاد فاننا نجد ان نقاشي الاختام ما يزالون يستعملون الاشكال البشرية المفرطة في الطول التي كانت شائعة بصفة خاصة خلال انحطاط سلالة بابل الاولى (٣٦) . فقد اعطيت الكتابات فراغا متزايدا على الاختام الاسطوانية وتحولت الى صلوات مطولة ، في حين ان الرمزية التي صادفناها في النحت الناتئ على الكدورو لم تتطور الا ببطء ، وكانت رموز الآلهة وحدها تحتل فراغا معتدلا حسب .

والموضوع السومري القديم عن دورة إنانا وتموز والذي جدده سكان الجبال في الحال ، قد ظهر هو الآخر في مناظر ثانوية على اختام في عهد حكم برابرياش ** Burraburiash (٣٧) (الالواح ح ٥ ـ ٧) . ففي المرحلة الثانية من التطور

* اورفيوس وهو من الابطال المؤلهة في الاساطير اليونانية . له قوة ساحرة بحيث اذا عزف على القيثار وغنى تصغي اليه طيور السماء واسماك الجداول وحيوانات البراري وحتى الاشجار والصخور والوديان . وكان موضوع غنائه يوريديس الحبيبة التي احبها كثيرا وفقدها بلدغة افعى سامة .

** بورنابورياش . يعرف ملكان من الملوك الكشيين بهذا الاسم الاول منهما كان حكمه ١٤٩٦ ـ ١٤٨١ ق . م وقد ابرم معاهدة مع الملك الآشوري بوزر ـ آشور لتحديد الحدود بين المملكتين والثاني كان معاصرا لامنوفيس الرابع (اخناتون) (١٣٦٤ ـ ١٣٤٧ ق . م) وقد كان صهرا للملك الآشوري الشهير آشور ـ اوبالط .

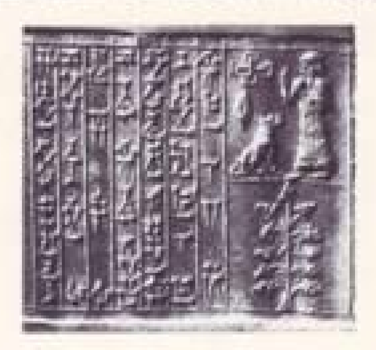
حسب خلال القرن الخامس عشر حتى القرن الرابع عشر ، وفي عهد حكم كوريكالزو الثاني ونازيماروتاش Nazimaruttash يبلغ النحت الكشي على الأختام ذروته الكاملة في مادة موضوعه وأسلوبه ، ولو اننا لا نملك سوى قطع قليلة تثبت هذا الأمر (٣٨) . غير ان هناك بعض الطبعات على رقم طينية قليلة من تلو مؤرخة بموضوعاتها في عهد حكم الملكين كوريكالزو الثاني ونازيماروتاش تبين ـ في غنى تركيبها التصويري والحرية الطبيعية في التنفيذ والأسلوب ـ ردة واضحة ضد الرمزية المجردة والتحوير الصارم في أوائل العصر الكشي . ولكن نظائرها في الفن الكشي الرئيس في القرن الرابع عشر قبل الميلاد مفقودة بالنسبة الى ما بين ايدينا من النتاجات الفنية التي تم العثور عليها حتى الآن . فالذي ينقصنا تحت ناتج من خلال عصر الملكين بورابرياش ونازيماروتاش . وان النقش على الأختام ولسوء الحظ ، ليس سوى بديل جزئي (الألواح ن ٥-٧).













الألواح : ج ٥-٧ أختام اسطوانية من العصر الكشي

اللوح ن ٥-٧ أختام اسطوانية من العهد الكشي .



الفصل الرابع

الفن الآشوري

الفن الآشوري

أ ـ الفن الآشوري القديم والوسيط

(الالف الثاني قبل الميلاد)

أ ـ الفن الآشوري القديم

كانت بلاد اشور، الاقليم القائم على نهر دجلة شمالي جبل حمرين (= ايبخ Ebih) ولاية سومرية ثم اكدية خلال الالف الثالث قبل الميلاد. وفي النصف الاول من الالف الثاني قبل الميلاد خاض الشعب الاشوري غمار كفاح طويل وحرية عظمى كيما يتجنب ابتلاع الكشايين اياه، اولئك الذين اخذوا يبسطون حكمهم ببطء على كل بلاد الرافدين. والواقع ان بلاد اشور تحت حكم سلالة ايلوشوما Ilushuma واريشوما Erishuma * يبدو عليها بانها كانت تحاول التحرر من زعامة الجنوب في الامور الحضارية. ذلك لان امراء اشور لم يؤسسوا محطات التجارة الخاصة بهم حسب في الاناضول التي كانوا يحصلون منها على المواد الخام الضرورية، بل ان قانون الدولة الاشورية ايضا اخذ يطبق في هذه المدن المحطات التي يقيم فيها الغرباء.

لقد كانت الايمان تقسم على سيف الاله اشور. وكان التقويم الاشوري وحده هو المعروف. وكانت السنين تسمى حسب الطريقة الاشورية بعد اسماء الموظفين، التي عرفت باسم ليموس Limus . ولم تكن الكتابة المسمارية تخط بعبارات خاصة هناك حسب بل استعملت املاء خاصا ايضا.

* ايلوشوما كان معاصراً لسموابوم (١٨٣٢ ـ ١٨١٩ ق.م) مؤسس سلالة بابل الاولى. ويقال انه بنى معبد آشور. وحارب في بابل ملك ايسن. وقد كان للاشوريين في زمنه نشاط تجاري واسع ولاسيما في زمن ابنه اريشوما الذي تنسب اليه اقدم الرقم التجارية الاشورية المكتشفة في الاناضول.

لم نحصل في حقل الفن والعمارة على مادة وافية من التنقيبات التي اجريت في كل من كول تبه * ، واشور من عصر سلالة ايلوشوما وايريشا ، من شأنها ان تساعدنا على تشخيص مظاهرها الآشورية بصفة خاصة . ولسنا نستطيع ان نفعل ذلك حتى في النقش على الاختام ، وان كان قد توفر لدينا الكثير من الاختام الاسطوانية بل واكثر من ذلك طبعات الاختام على ما عـرف بالرقم الطينية الكبدوكية Cappadocian من كول تبه (١) .

وهكذا ما يزال من غير الممكن حتى في الوقت الحاضر ان نشخص ، على وجه التأكيد ، بين كمية كبيرة من الموضوعات والعناصر الرسمية الاساسية التي ترى بما يعرف بالنقش الكبدوكي على الاختام (اي النقش السومري الاكدي ، والبابلي القديم والسوري وناتجاتها المحلية) تلك المواد التي تعود مصادرها الى عاصمة المملكة الاشورية القديمة ، الى مدينة اشور ذاتها . فلن يكون اكثر من حدس اذ اعتبرنا الاختام الاسطوانية القليلة التي عثر عليها اثناء التنقيب في اشور والتي هي الآن في حوزة دائرة الشرق الادنى في متحف الدولة في برلين (٢) (الالواح ي ١ ـ ٤) ، امثلة من فن الاختام الاشوري القديم ، بدلاً من اختام كان يحصل عليها التجار الاشوريون من الاناضول . ومن ثـم وضعوها في قبورهم عندما كانوا يدفنون في مدينتهم المحلية . فاذا كان مثل هذا الافتراض مقبولاً فان الثور الذي يحمل على ظهره شيئاً ذا زوايا ثلاث كما يبين ذلك الختم (VR ٥٠٥) (لوح ي ١) قـد يرمز على اكثر احتمال الى اله وجد اصلا في بلاد اشور ، ثم جلبه التجار الاشوريون الى كبدوكيا . وما يعادل هذا تماما القيمة الدينية التي يمكن ان يساعدنا المرء على الختم (VR ٥٠٨) (لوح ي ٣) والحزوز الموجودة في الرسوم المنقوشة على الختم (VR ٥١٦) (لوح ي ٤) ، وهما من الممكن ان يكونا مظهرين ابتدعا في بلاد اشور ، او اقتبستها بلاد اشور القديمة ، وكذلك بلاد الاناضول من مستوى شعبي اقدم زمنا . فاذا كانت هذه هي الحال حقا فان من الايسر في الواقع ان نفهم السبب الذي جعل ختم اعظم ملوك الآشوريين القدماء ، واعني به سرجون الاول ملك اشور (٣) ، يكاد لا يميز الا قليلا في اسلوبه عما عرف باسم الختم الكبدوكي .

وبعد سقوط سلالة ايلوشوما ، وعندما رضخت بلاد اشور في النهاية لضغط العنصر الكنعاني ، وحين اصبحت مدينة اشور تحت زعامة اعظم منافس لحمورابي ، وهو شمشي ادد الاول ، مركزا لهذا المجتمع السامي الجديد ، فان المباني والاعمال الفنية المختلفة التي انجحت هناك يجب ان تكون مرتبطة بهذا المجتمع . ومع ذلك فان قدرا كبيرا مما ظل المنقب ف . اندري يمكن نسبته الى شمشي ادد الاول العظيم ، قد ظهر فيما بعد بانه اقدم عهدا ، وان هذا ينطبق على العمارة مثلما ينطبق على الفن ايضا . وعلى هذا ، مثلا ، اصبح واضحا بتعقب المطبوع الاخير عن القصور والمساكن في اشور ، بان اول نسق اساسي بالقصر القديم (٤) يرقى تاريخه الى العصر الاكدي . وبسبب ذلك فانه لا يمكن ان ينشأ شيء عن فن العمارة في عصر شمشي ادد الاول وان الكثير من كسر الديورايت للتماثيل المجسمة القيمة التي اراد اندري ان يعزوها الى هذا الملك (٥) ، تعود الى عصر مانشتوسو (انظر ما سبق الالواح ١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٤٥) .

ومن ناحية اخرى فانا قد لا نزال ننسب الى شمشي ادد الاول واحدا من الناتجات الفنية هو النحت الناتيء الكبير الوحيد الذي نسب اليه لمدة طويلة ، ولو ان هذه النسبة كانت من وقت لآخر مثار خلاف : واعني بذلك المسلة التي جيء بها من ماردين والتي اودعت في متحف اللوفر منذ سنين عديدة (٦) (اللوحان ٢٠٤ ، ٢٠٥) . فوجهها يبين حاكما منتصراً يطأ بقدمه عدواً مغلوباً ، في حين ان

* كول تبه ـ وهو موقع مدينة كانيش التي كانت مركز السلطة الاشورية في شرق الاناضول وكانت فيها دويلة مدينة وقد وجدت فيها كتابات آشورية قديمة من زمن ايلوشوما .









الألواح ي ١ - ٤ أختام من العهد الآشوري القديم .

فقفاها لا يبرز سوى بعض الرجال ، ربما كانوا من الاعداء ايضا ، في ملابس غريبة ذات شراشب مدورة تعد من المميزات السامية الغربية بصفة عامة (٧) . ولم يتم اختيار موضوع الحاكم المنتصر على اكثر احتمال ، من لدن حموراني الخصم البابلي لشمشي ادد الاول لزخرفة مسلة ما . فمثل هذا يقدم ، لاول مرة فرقا بين المفاهيم الاشورية والبابلية عن الملكية ولو ان كلا البلدين كانا محكومين من قبل الكنعانيين فقد ادخل حموراني في مفهومه للملكية صورته هو نفسه كجالب للسلام ، وهي صورة تطورت في عصر كوديا ، في حين ادخل شمشي ادد الاول صورته نفسه كمتغلب على كل الشرور ، وهي صورة كان قد تم اختيارها اخيرا في العصر الاكدي ، كموضوع رئيس له . ومع ذلك فاذا كانت المسلة التي جيء بها من ماردين تعود في اصلها الى عصر دادوشا Dadusha * ملك اشنونا كما افترض ذلك أ . گوتسه على اساس ان اسم الشهر مكرانوم Makranum موجود في الكتابة التي عليها (٨) . فعندئذ يمكن ان تستعمل نفس موضوع الانتصار الذي يصدق على تشباك Tishpak اله منطقة اشنونا والمصور على طبعة ختم من عصر الملك ابلوشوايليا (٩) .

٢ ـ الفن الحوري ـ الميتاني والاشوري الوسيط .

مما له اهمية استثنائية بالنسبة الى مستقبل الفن الاشوري والشرق الادنى بصفة عامة هو تدفق الحوريين الوسيعين على شمالي بلاد بين النهرين وقيادتهم من الطبقة الارية الحاكمة ، ونعني بذلك الميتانيين الذين اعقبوا انهيار السيادة الكنعانية خلال الثلث الثاني من الالف الثاني قبل الميلاد . فالفن الاشوري خلال الفترة الممتدة من انهيار سلالة حموراني حتى حوالي سنة ١٤٠٠ قبل الميلاد ، لا يمكن فصله عن الفن الحوري الميتاني . ففي ذلك الوقت امتدت سلطة الميتانيين من جبال زاگروس حتى فلسطين ، وقد دخلت معظم بلاد اشور ضمن مملكتهم . ومع ان العنصر الاشوري قد تغلب في النهاية على السيادة السياسية والسيطرة العنصرية للحوريين الميتانيين الا انه يبدو من المعقول ان نستنتج من ذلك ان الاشوريين ـ ابتداء من القرن الرابع عشر قبل الميلاد وما بعد ـ قد حققوا ، سياسيا وحضاريا ، كل ما كان الشعب الحوري والملكة الميتانية يتطلعان الى تحقيقه . فالعصر المظلم بين وفاة شمشي ادد الاول والانبعاث السياسي في اشور خلال القرن الرابع عشر قبل الميلاد في عهد حكم اريبا ادد الاول Eriba Adad كان ينطوي على ثلاثة قرون ونصف القرن ـ على الاقل ـ من الانضواء تحت السيادة البابلية ، لكنه كان على حد سواء والى مدى اوسع تحت السيادة الحورية ـ الميتانية ** .

وقد تم الكشف مؤخرا عن قدر من الادلة التي توحي بوجود تحول كامل في الفن والعمارة الاشورية خلال تلك الفترة . فالقواعد المعمارية مثلا تبين ان معبد سن ـ شمش القديم في اشور قد يكون من عمل الملك اشور نيراري الاول Ashur - Nirari - I (١٠) (١٥١٦ ـ ١٤٩١ قبل الميلاد) ، اي انه عمل يعود الى عصر اعقب سقوط سلالة حموراني مباشرة ، حيث اصبحت بلاد اشور دولة تابعة لتلك السلالة في الحال بعد ان تغلب حموراني على

* دادوشا احد ملوك الدولة الاشورية التي ازدهرت في منطقة الهروان وكانت عاصمتها اشنونا (تل اسمر حاليا) واتسع نفوذها في زمن دادوشا الى الفرات الاوسط غرباً والى اشور شمالاً . وفقدت هذه الدولة استقلالها على يد حموراني بضمها الى مملكته في بابل .

** الميتانيون . كان معظمهم من الحوريين الا ان اسيادهم من الآريين . وقد اسسوا مملكة على الخابور والبليخ في اعالي ما بين النهرين . واشهر من ملوكهم توشراتا الذي غزا بلاد اشور في القرن الخامس عشر ق . م وظل لهم نفوذ على دولة اشور ويشكلون حائلا دون توسعها الى زمن اشور ـ اوبلط الاول (١٣٦٣ ـ ١٣٢٨ ق . م) الذي ساهم في اسقاط مملكتهم بصورة نهائية .

شمشي ادد الاول. كذلك فان تلك الفترة هي التي بدأ فيها ظهور السيادة الميتانية ايضا.

لا يمكن ربط المخطط الارضي لاول معبد لسن - شمش، باي معبد اخر اكثر قدما او معاصرا له في الشرق الادنى. ويبدو انه يمثل، لاول مرة، شيئا ما ذا صفة اشورية خاصة. الا اذا ارجعناه الى مصدر حوري لا يزال غير معروف لدينا حتى الآن. فهو يؤلف بناء مستطيلا محدودا يكون مدخله في الجانب الشمالي الغربي. تحصنه جملة من الابراج الضخمة المتدرجة (١١) (الشكل ٧٣). اما البوابة فانها تقع بكل دقة على محور الجانب الشمالي الغربي في حين يمكن الوصول الى الساحة الوسطى المستطيلة عبر بوابة واسعة. ويقع الجزءان من المعبد المزدوج بشكل متناظر الى الشمال الغربي والشمال الشرقي من الساحة وكل واحد منهما يتألف من خلوة مستطيلة ومن غرفة عريضة واقعة امامها. وهكذا فانه يكون على وجه الدقة النموذج الاصلي للمعبد الاشوري الذي شيد فيما بعد في الالف الاول قبل الميلاد. فالمشابهة مثلا مع معبد نابو Nabu في خرسباد (انظر ما سبق) تقوم على اساس ان الغرف الملحقة هناك ايضا قد تم ترتيبها حول الخلوة في ذات الشكل مثلما هو الامر بالنسبة لمعبد سن - شمش الذي اقامه اشور نيراري الاول. ويبدو من المحتمل جدا ان معبد سن - شمش الاقدم في اشور هو ايضا اول مثال لنموذج المعبد الخاص بالاشوريين. اذ انه يحتوي على ساحة وخلوة رئيسة طويلة وغرفة عريضة امامها. فكل ما نعرفه عن العمارة الحورية الميتانية، اي بقايا الابنية في نوزي و الالاخ من عصر الملك الميتاني العظيم شوشتار Shaushatar (١٢) لا يوفر دليلا يبرهن على ان المخطط الارضي لهذا المعبد هو حوري - ميتاني *.

لم يتغير شكل معبد عشتار (الطبقة آ) في نوزي الا قليلا جدا في عهد الملك شوشتار عن الترتيب الذي كان سائدا هناك في الطبقات التي هي اقدم بكثير، والتي يمتد زمنها الى العصر الاكدي (گا - سور GA Sur) وعلى هذا فلا يمكن اعتباره حوريا ميتانيا خالصا. ومن ناحية اخرى فانه في قصر نقميبا ** Niqmepa في الالاخ (تل عطشانة) الذي دون تاريخه بكتابات مثل الطبقة الرابعة يرجعها هناك في العهد الميتاني العظيم للملك شوشتار، يوجد جزء يمكن ان يكون النموذج الاصلي لما عرف باسم بيت خيلاني Bit - Hilani والذي سنلتقي به ثانية في الاخير، في تل حلف في شمالي بلاد ما بين النهرين، وكذلك في القصور الملكية الاشورية بعد تكلات بلزر الثالث *** Tiglath Pileser فهذا القصر يضم غرفة طويلة مستطيلة ذات رواق ذي اعمدة امام واحد من جانبيها الطويلين، وفي الداخل موقد - وفي بعض الحالات - متعة بامتداد الجدار القصير.

وفي بعض الاحيان يرتفع سلم لا يتصل من الجوانب بشيء الى الرواق ذي الاعمدة (١٣) (الشكل ٧٤) ولذلك فمن المحتمل ان يكون ما يعرف باسم بيت - خيلاني، الذي كانت له اهمية من اواسط الالف الثاني قبل الميلاد، عنصرا حوريا ميتانيا في عمارة الشرق الادنى.

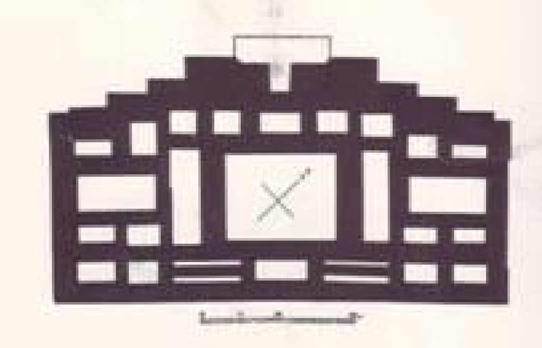
ولربما استطعنا ان نكتشف بدايات صيغة اشورية حقيقية

* الحوريون Hurrians سكان المناطق الجبلية الشمالية. ولايعرف اصلهم. ورد ذكرهم في كتابات العصر الاكدي وتجدهم منتشرين في سهول شمال العراق وسورية منذ بداية الالف الثاني ق. م. من مراكزهم نوزي واربخا وشباتيا. وقد اسسوا لهم دولة بين وادي الخابور والبليخ عرفت بدولة الميتانيين الا ان الطبقة الحاكمة فيها كانت ارية وليست من الحوريين.

** نقميبا احد ملوك مدينة الالاخ شيد قصرا فيها وبوابة على سورها. وكان معاصرا لامنحوتب الثاني الفرعوني (١٤٤٧ ق. م)

*** تكلات بلزر الثالث (٧٤٥ - ٧٢٧ ق. م) من الملوك الاشوريين الذي حكم في كالح (نمرود) حيث وجد قصره. وعرف بالاصلاحات والتنظيمات التي ادخلها في الادارة والجيش. وقام بحملة في سوريا وكذلك ضد الاراميين في الجنوب.

للمبنى الديني صعوداً الى عهد شوشتار في معبد سن ـ شمش الذي اقامه اشور نيراري الاول؛ لكنا لسنا في مثل هذا الموقف المحظوظ بالنسبة الى بناء القصر الاشوري الذي يعبر عن المفهوم الاشوري الملكية ـ وهو مفهوم بالغ الاهمية لكل شيء في بلاد اشور ـ وذلك لأن اقدم قصر ملكي معروف لدينا الآن له صفات الابنية الاشورية الحقيقية الضخمة في كالح ونينوى ودور شروكين لا يرقى تاريخه الا الى القرن الثالث عشر قبل الميلاد. والمطبوع المفصل عن القصور في اشور (١٤) (الشكل ٧٥) ينبئنا بأن بقايا الأسس الحجرية التي كشفت التنقيبات عنها هناك انما هي على اكثر احتمال جزء من قصر بناه ادد نيراري الاول في بداية القرن الثالث عشر قبل الميلاد. ويختلف مخططه الأرضي عن مخطط قصر اقدم في ذات الموضع بشكل رئيس، ذلك انه لم تعد فيه



الشكل ٧٣ مخطط لاقدم معبد لسن ـ شمش لاشور نيراري الاول في اشور.



الشكل ٧٥ مخطط لقصر ادد ـ نيراري الاول في اشور.



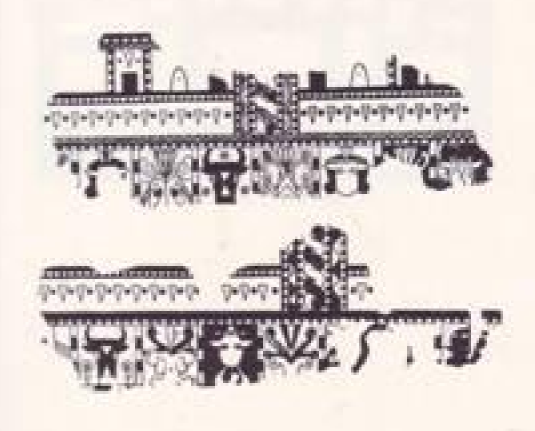
الشكل ٧٤ مخطط لقصر شيبا في تل عطشانة

بجانب باحاته المختلفة محاطة بسور خارجي محدد بوضوح تم تصميمه مقدما ، وانما باسوار خارجية غير منتظمة تماما تلتقي بزوايا قائمة احداها مع الأخرى . وقد نتج عن ذلك ان اصبح التصميم برمته مقسما الى مباني حول باحتين ،

مجموعة منها حول باحة المدخل بابانو Babanu والمجموعة الاخرى حول باحة السكن بيتانو Bitanu .

فهكذا منذ اوائل القرن الثالث عشر قبل الميلاد كان قصر ادد نيراري الاول (١٣٠٥ ـ ١٢٧٤ ق.م) يبين المميزات الاساسية للقصر الملكي الاشوري . لكنه لم يكن قديما بشكل كاف كيما يوفر برهانا واضحا على ان بناء القصر الاشوري ، مثل البناء الديني الاشوري في عهد اشور نيراري الاول ، قد اكتسب شكله الخاص حتى قبل تحقيق الاستقلال عن السيادة الميتانية ، وانه قد شيد بصفة مستقلة عن التأثير الميتاني . ومثل هذا الامر قد يصبح اكثر اهمية ، لاننا عثرنا على قصر في نوزي (١٥) شيده احد الحكام في عهد الملك الميتاني شوشتار (في حدود سنة ١٤٥٠ قبل الميلاد) (الشكل ٧٦) . وهذا القصر يساعدنا على اجراء مقارنة بين عمارة القصر الميتاني والاشوري . على الرغم من انه لم يحافظ عليه الا بصفة جزئية . وعلى هذا يمكن ان يكون تخطيطه الاصلي حدسيا ليس الا . الشكل ٧٧ .

ومع ذلك فمن المؤكد انه لم يكن من طراز الابنية المقادة داخل سور محيط خطط مسبقا ، وانما هو اكثر من ترتيب على نسق قصر زمريليم في ماري (انظر ما سبق) وكان ينبغي ان يطابق متطلبات موقعه ثم توسع تدريجيا الى الشكل الذي يلائم هذه المتطلبات . فالمبنى كله محاط بسور خارجي قوي له دخلات وطلعات في اماكن معينة على كلا وجهيه الداخلي والخارجي . وقد اقيمت ساحتان كبيرتان احداهما على مقربة من الاخرى ، ولكن ليستا على محور واحد . ومن المحتمل ان يكون موقع المدخل الرئيس لهذا



الشكل ٧٧ اجزاء من رسوم جدارية من قصر الحاكم في نوزي .

المبنى في زاويته الشمالية . وعبر هذا المدخل يصل المرء اولا الى الساحة التي تقع الى الشمال اكثر من الاخرى ، والتي ربما كانت تستخدم بمثابة رحبة استقبال ؛ اما الدكاك ازاء الجدران فانها كانت على اكثر احتمال تستخدم بمثابة مقاعد للزائرين المنتظرين . وتقع على مفترق الطرف الجنوبي الغربي من هذه الساحة غرفة مستطيلة فيها موقد . وهذه الغرفة تستخدم ايضا كممر الى الساحة الداخلية . ولهذه الساحة الداخلية الكبيرة ايضا غرفة مستطيلة عند جنوبها الغربي يتقدمها رواق ذو اعمدة ، وهذا لم يكن ايضا سوى غرفة انتظار لغرفة مستطيلة اوسع ذات

موقد ومنصة في احد جوانبها القصيرة . ويستطيع الواقف عند المدخل ان يرى المنصة خلف الموقد ، ويبدو ان هذا كان مكانا معدا لرب البيت . وعلينا ان لا ننسى بان هناك ايضا غرفا مستطيلة اقيمت عند مفترق الممرات وزودت بمدفع ومنصة في القصور الاشورية في الالف الاول قبل الميلاد (القصر الشمالي الغربي في كالح ، ودور شروكين ، او تل بارسيب Til Barsip (انظر ما سبق) .

وعلى هذا لا يستطيع المرء ان يرفض حالا احتمال ان يكون بناء القصر الملكي الميتاني قد ترك له اثرا معينا على فن العمارة الاشوري . وعلى اية حالة ، فان قصر ادد نيراري الاول في اشور كان يشبه قصر الحاكم في نوزي في تخطيطه العام وكذلك في شكل غرفه المفردة ، بل نقول انه كان اكثر شبها بقصر الملك الكشي كوريكالزو الاول ، المعاصر له تقريبا ، والقائم في دور كوريكالزو (انظر ما سبق تحت عنوان فن العمارة الكشي) . وكذلك تحول الفن الاشوري تحولا كاملا في القرنين الخامس عشر والرابع عشر قبل الميلاد .

فبينما كان اول الامر خلال القرن الخامس عشر قبل الميلاد ما يزال يخضع بوضوح للتأثير الحوري الميتاني ، نجده في القرن الرابع عشر قبل الميلاد يضع اسس اسلوب قاعدة للانجازات العظيمة التي حققها نحات الحجر الاشوري في القرن الثالث عشر قبل الميلاد ، وللنحت النافر الجداري الفخم في العصر الاشوري الحديث . فعملية تحرير اللغة التصويرية الاشورية من قيود السيطرة الحورية الميتانية وهي العملية التي كانت جد حاسمة في تاريخ فن الشرق الادنى برمته - لا يمكن فهمها واعادة تركيبها الا بمشقة في الوقت الحاضر ، وذلك لان مصدر الاعمال الفنية التي هي في متناولنا الان يتم اقتناؤها ، بصفة عابرة ، بالاكتشافات العرضية الحديثة ، او بالتغيرات التاريخية المتحة لمصادرنا الاثرية .

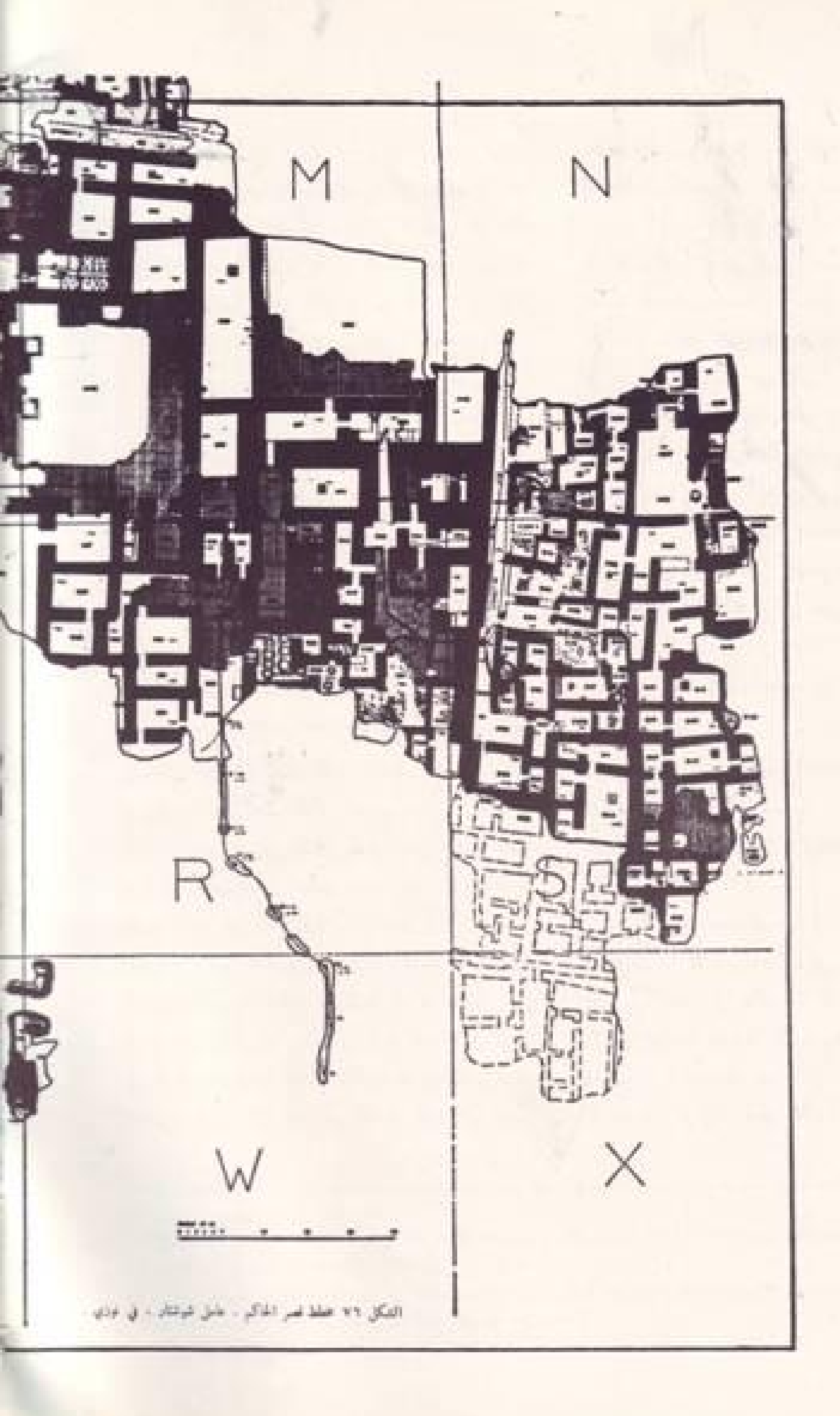
ترى كيف نستطيع ان نقيم العلاقة بين الفن الاشوري الوسيط والفن الحوري الميتاني حين تستند معلوماتنا عن الفنون الكبرى للشعب الحوري والدولة الميتانية ، على مثل هذه القاعدة الهشة للاعمال والمعلومات وهي ما تزال على شكل هذه الحال حتى الان ؟ بل حتى بالنسبة الى الاكتشافات الامريكية في يورغان تبه (نوزي) التي انتجت عددا لا يحصى من اللقى الجديدة لتاريخ الفن والعمارة خلال عصر الدولة الميتانية (١٦) ، بالاضافة الى كنوز هائلة من الرقم الطينية . وبالنسبة الى استكشافات ملوان Mallowan ** في قلب المنطقة الحورية اي في منطقة الخابور والبليخ (١٧) ، وكذلك تنقيبات وولي Woolley في المدينة التي تقع على المحيط* الغربي للدولة الميتانية الالاخ (تل عطشانة) (١٨) ، وانجازات كلود شيفر Claude Schaeffer في اوغاريت Ugarit (رأس الشمرة) وهي مهمة ايضا بالنسبة الى معرفتنا بالفن الحوري الميتاني ؛ واخيرا استكشافات المعهد الشرقي في شيكاغو ، واستكشافات مؤسسة م. فرايهر فون اوبنهايم *** M. Freiherr Von Oppenheim في فخارية قرب رأس العين (١٩) وعلى تل خويرة (٢٠) .

وعلى الرغم من هذه كلها فاننا لم نكتشف حتى الان عملا فنيا او عمرانيا عظيما من مدينة مركزية كبرى للدولة الميتانية . فكل ما اكتشفناه في نطاق بناء المعبد والقصر قد جاء من المناطق الهامشية وله صفة المحلية . فالفن في مادة موضوعه وصيغته ما يزال ممثلا خير تمثيل بما عرف بالنقش على الاختام من كركوك . وحتى الان لا نملك سوى اجزاء من

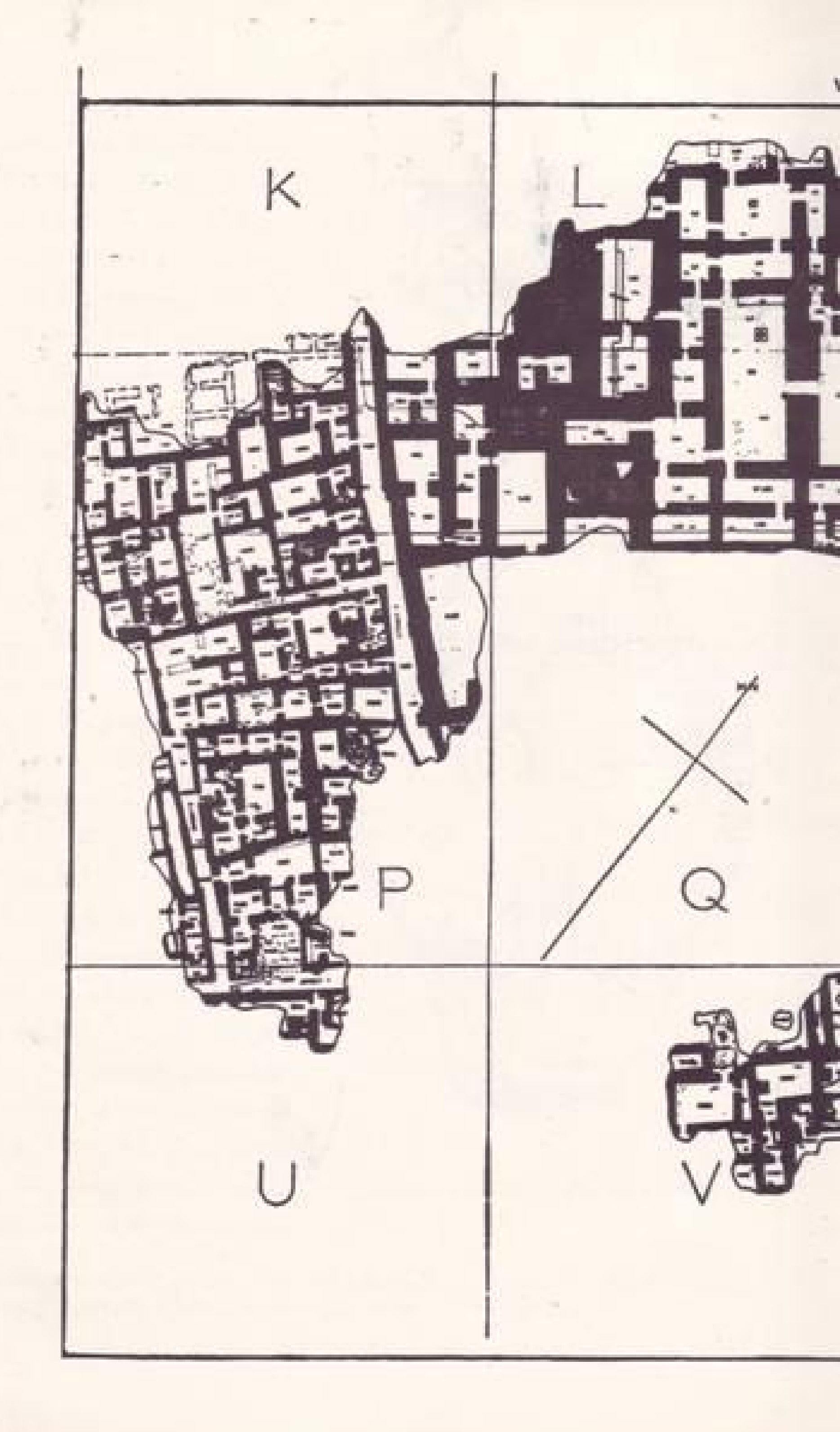
* تل برسيب ويعرف تل احمر كان عاصمة لمملكة ارامية تدعى بيت - اديني ظهرت نحو سنة ٨٥٨ ق . م ويقع على الضفة اليسرى لنهر الفرات جنوبي قرقميش . نقب فيه ثورو - دانجان ودونان فعثرا على اثار ثمينة جدا .

** ملوان ، منقب بريطاني مشهور بكثرة بحوثه وتحرياته فقد قام بالتنقيب في تل براك بسورية (١٩٣٨ ، ١٩٣٩) وفي تل الاربجية (١٩٣٣) الواقع على ٢ كم الى الشرق من الموصل ، وفي نمرود (العاصمة الاشورية كالح) من ١٩٤٩ الى ١٩٥٨ .

*** فون اوبنهايم من اسرة المانية غنية عرف على التنقيب من ماله الخاص وتولى بنفسه التنقيب في تل حلف بأعالي سورية ١٩١٢ - ١٩١٤ وكشف عن اثار حثية وعن طبقات سفلى فيها مظاهر حضارة جديدة من عصور ما قبل التاريخ اطلق عليها حضارة حلف .



الشكل ٧٦ مخطط قصر الحاكم - تل شوشار - في فوزي

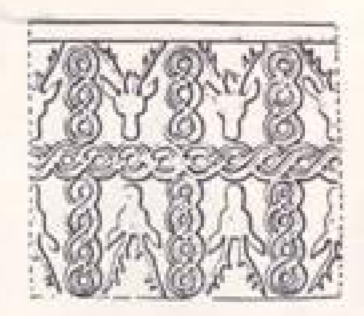

K
L
P
Q
U
V

الأصناف الأخرى من الفن الحوري الميتاني، كالنحت المجسم والنحت الناتئ، والرسم الجداري. ولا نستطيع ان نعيد تركيبها جزئيا الا عن طريق استعمال تصورنا لها.

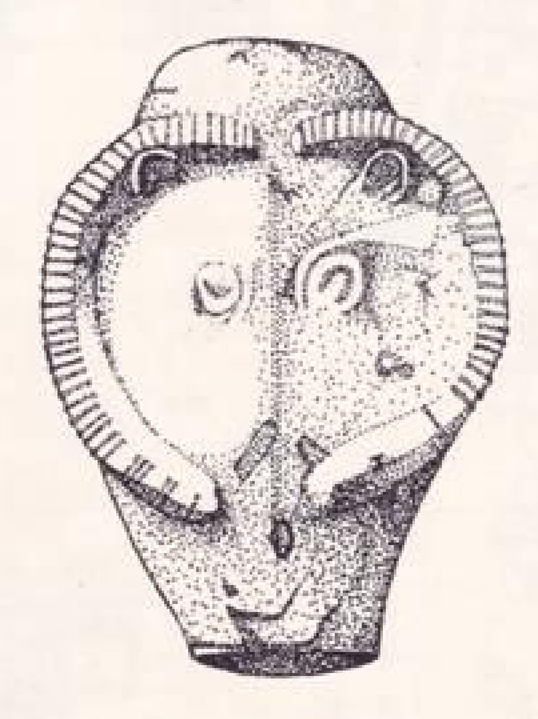
ولقد اجريت في السنوات الأخيرة عدة دراسات عن النقش على الأختام الحوري الميتاني وعن علاقته بالنقش على الاختام الاشوري الوسيط (٢١) ومعظم ما درس منها (٢٢) يتمثل في العديد من طبعات الأختام التي وجدناها على عدد كبير من الرقم الطينية من السجلات التجارية في نوزي وفي آشور. فهـذه الطبعات لم تبين لنا نطاق قائمة الموضوعات التي استخدمت من لدن الحوريين والميتانيين حسب بل كانت لها ميزة أخرى ايضا ذلك اننا نستطيع ان نحدد تاريخها بدقة تامة، لانها وجدت على وثائق مؤرخة. ففي خلال القرن الخامس عشر قبل الميلاد كانت الموضوعات والاساليب تتقلب بين الحورية والآشورية. فنقاش الأختام في اشور يستعمل الشريط المشبك لايجاد عدد من السطوح التصويرية شبه اللوحات الفاصلة والتي كان كل منها يملأ، فيما بعد، بواحد من الاقنعة (اللوح ن ٨) (٢٣).

ولقد كان عمله هذا يقع تحت سحر ذات الموضوع مثل ذلك الذي استعمله الرسام الجداري لتزيين اسكفات الباب في قصر الحاكم في نوزي (٢٤).

فالرسام الأخير قـد رسم في اللوحات الفاصلة لشجرة حياة او رأس الثور البكراني Bucranium أو قناعا شبيها بتمثال حاطور Hathor بحيث يمكن فيها جميعا تعقب اثر العناصر السورية بل وحتى المصرية. فمثل هذا التمازج كان جدا ملائم لدولة، مثل الدولة الميتانية، قد بسطت سيطرتها خلال فترة قصيرة من الزمن، على منطقة واسعة تمتد بين جبال طوروس وزاكروس. فالرأس البكراني - وهو رمز قديم استعمل في اوائل العصر الحجري على فخار تل حلف - قد تم تصويره في نوزي Nuzi * بطريقة جيدة جدا، صارت



اللوح ن ٨ ختم اسطواني من العصر الحوري - الميتاني



الشكل ٧٨ قناع بشكل رأس كبش في قصر نقميا في تل عطشانة

* نوزي (يورغان تبه حاليا) على بعد نحو ٢٠ كم من جنوب غرب كركوك . اشترك في التنقيب فيها كل من ... هارفرد ، وجامعة بنسلفانيا والمتحف العراقي من ١٩٢٥ - ١٩٣١ . وكان اسمها في العصر الاكدي كاسر الا ان الحوريين الذين حلوا فيها في بداية الالف الثاني ق . م غيروا اسمها الى نوزي .

فيها عناصره الخاصة ذات مسحة هندسية قوية . فرأس الثور يبدو وكأنه تركيب جملة من الرموز الهندسية . ويمكن مشاهدة التجريدات الهندسية التي سيطرت على اسلوب هذا الرسم الجداري يمكن مشاهدتها ايضا على قناع حيوان اخر (٣٥) صيغ بتجسيم وقد تم العثور عليه في الالاخ في قصر نقميا . وكان هذا القناع قد نحت بمهارة من حجر الكلس الابيض ، وقد صيغت مظاهره الطبيعية بطريقة مجردة خالصة بحيث لا يمكن تمييز صفة هذا القناع الا بقرونه المنحنية ، والتي كانت هي الاسس الوحيدة لاعتباره كبشا (شكل ٧٨) .

ويستطيع المرء ان يتصور بيسر ان هذا القناع الحجري عبارة عن زخرفة جدارية على غـرار الاقنعة المرسومة في نوزي . وفضلا عن ذلك عثر في نوزي ذاتها على رأس كبش مصنوع من حجر الجبس ٣٦ وهو مقارب في اسلوبه من منحوتة حجرية وجدت في الالاخ (الشكل ٧٩) والاسلوب القريب الصـلة لهذين التمثالين اللذين وجدا كلاهما في مناطق الحدود في اقاصي محيط الدولة الميتانية ، احدهما في الشرق والاخر في الغرب ، يمكننا من الافتراض بوجود فن ميتاني موحد ، بصفة جوهرية . وهذه الوحدة التي عرفناها حديثا ، كانت تسود مملكة الاساطير والملاحم من الشرق الادنى عبر فينيقيا بعيدا حتى داخل العالم الايجي الاغريقي (٣٧) ، وهذا لم يتأكد عن طريق الانتشار الشائع لما عرف بالنقش على الاختام من كركوك (٣٨) وما عرف بخزف نوزي (٣٩) (الشكل ٨٠) حسـب ، وانما برزت وحدة الفن الميتاني الحوري بصفة جلية في اماكن استطاعت فيها الروحية الحورية والاسلوب الحوري ان يتغلغلا الى اماكن مجاورة غريبة من امثال اشور وكالخ او اوغاريت . ولقد كان الملاحظ قبلا انه حتى في القرنين الرابع عشر والثالث عشر قبل الميلاد كانت توجد في اشـور وثائق كثيرة طبعت باختام حورية في مظهرها تماما مثل اي من الاختام التي وجدت في نوزي او الالاخ . بل ان ما هو اكثر اهمية ان نرى

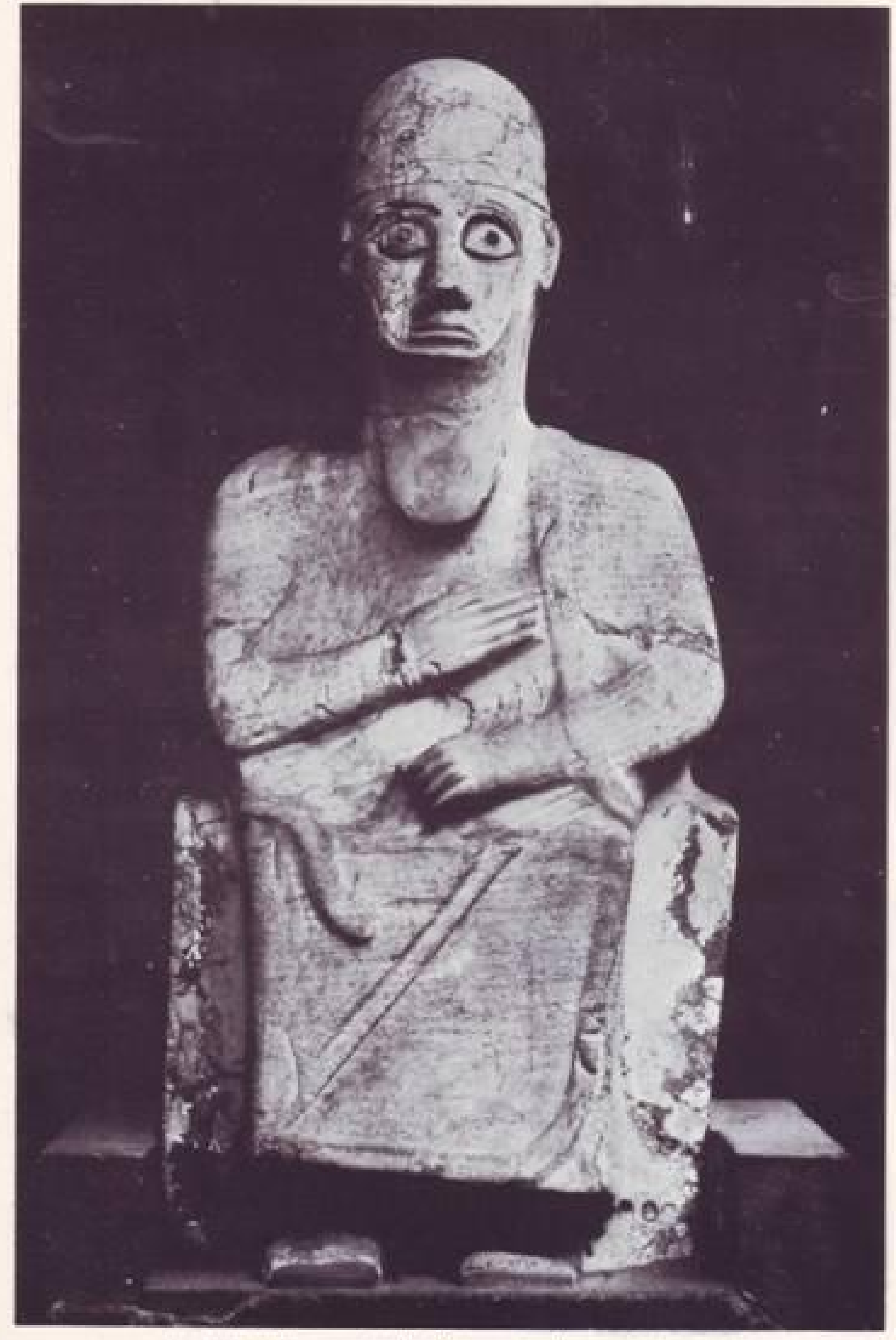


الشكل ٧٩ رأس كبش من حجر كلس من نوزي .

اسلوب كركوك غير مقتصر على المواضيع الصغيرة في نقوش الاختام حسب بل انه كان واضحا كل الوضوح ، في الاعمال الفنية التي انتجها النحات على الحجر وفي صياغة الذهب . ففي اوغاريت (رأس الشمرة) في اقصى نقطة في الشمال من ساحل فينيقيا ، حيـث التقت معظم الينابيع الحضارية المختلفة وامتزجت ، وحيث وجدت ـ طبقا للادلة التي اظهرتها عدة نصوص ـ مجموعة كبيرة من السكان ذات اصل حوري ميتاني ، فانه ليس من المستحيل ان تكون صيغ الفن الحوري الميتاني قد استعملت في ذات الوقت الذي استعملت فيه صيغ الفن المصري والحثي . فعبد الثور بالمرة



اللوح ٢٢٤ إناء من الذهب مزين بصور . [illegible] ، من اوغاريت ، القطر ١٩ سم ، متحف حلب



اللوح ٢٣٠ تمثال جالس من حجر كلسي لادريمي ، من الالاخ . الارتفاع ١٫٠٥ سم . المتحف البريطاني في لندن .

الحقيقة الحربية ذات العجلتين التي يجرها حصان، والذي يزين افريزا مستديرا حول اناء ذهبي (٣٠) (لوح ٢٣٤) مدين دون ادنى شك في الهامه الى تأثير العالم الميتاني حيث وجدت هناك مثل هذه العربات اصلا، حتى وان كان يبدو بان للرجال المميزات البدنية الكنعانية الاصلية.

يبين تمثال ادريمي من الالاخ(٣١) (لوح ٢٣٥) وهو احد موالي الملك الميتاني بارترنا Barattarna (=شوترنا Shuttarna) مراوحة بين ملامح سورية وحورية متبانية. اما التمثال الحجري الجالس لهذا الملك الذي كان يتعصب في بناء له صفة معبد في الالاخ، فمن المحتمل ان يكون بانية قبر، حيث اقيم هذا التمثال كصورة سلف وكان يتلقى العبادة المكرسة له، بالطريقة التي عدت بها التماثيل الحثية الشخصية في معبدها اي. نا R NA . ويتحدث ادريمي في الكتابة الطويلة على التمثال الجالس عن مساهمته في المعارك الى جانب الميتانيين ضد الصغار من الامراء الحثيين.

والذي نعرفه عن شوترنا انه قد احرق بعد موته، مثل الملوك الحثيين (٣٢). وكانت لتمثال القبر على اكثر احتمال وظيفة ذات صبغة تعبدية للرجل الميت ترتبط بحرق الجثة (٣٣)، وهو فرع من تحت ظل مجهولا في العالم السومري الاكدي. ويرتدي ادريمي ثوبا يذكرنا بالثوب السوري بطياته السميكة، مثل الاثواب التي شاهدناها على عدد كبير من الاختام الاسطوانية والتماثيل البرنزية السورية (٣٤)، ولو ان الطيات السميكة في هذا الثوب تسطح عند الاسفل فتصير على شكل حاشية زخرفية ليس الا. كذلك تذكرنا قبعة ادريمي بالقبعات البيضوية البدنية للملوك والالهة السوريين. على ان اسلوب هذا التمثال وسمته تعطيان انطباعا بالتجرد المفصول عن الطبيعة، وفي هذا نراه يقترب من الاسلوب الفني للاقنعة الحيوانية التي جئنا على وصفها قبل الآن.

تبدو التماثيل الصغيرة المقولبة المصنوعة من عجينة زجاجية والتي وجدت في مدينة رأس شمرة (٣٥) بعيدة جدا عن الطبيعة في مظهرها الخارجي ذلك انها كاريكتيرية تقريبا، وان مظهرها الخارجي، بسبب مادتها الزجاجية وبسب اشكال ابدانها التي تشبه الواح الخشب، تذكرنا بالتماثيل التي دفنت - مثل مواد مقدسة اكثر قدما - في معبد متأخر لعشتار اقامه تكلتي ننورتا الاول (٣٦). ومع ان بعض مظاهرها سومرية تماما، الا ان هذه ايضا قد تكون وجدت اصلا في اشور خلال عصر السيادة الميتانية. ففي السطح المتعمد لشكليهما وضخامة رأسيهما وبروزهما بلا رقبة من الصدر، يشبه الشخصان اللذان يحتلان المركبة في مجموعة صغيرة من اوغاريت، تمثال ادريمي الجالس. وفضلا عن ذلك فان ذات الاسلوب الهندسي المجرد قد استعمل مرة اخرى في تمثالي اسدين يزينان جانبي السلم في قصر ادريمي (٣٧) (الشكل ٨٠).



الشكل ٨٠ اسد من الحجر من بناء قبر (معبد ؟) ادريمي في تل عطشانة

يصعب علينا التفكير في نتاجات فنية اخرى يمكن مقارنتها من حيث الاسلوب. فاذا ما ثبت يوما ما بان هذه النتاجات كانت حورية - ميتانية، فانها ستؤلف بطريقة ما آنذاك جزءا من مجموعة صغيرة من مواد زخرفية، نستطيع، خارج نطاق نقوش الاختام، ان نعتبرها جزءا من فن حوري - ميتاني. والى هذه المجموعة تعود كسرة رخام غبراء بيضاء اللون عثر عليها سنة ١٩٥٠ اثناء التنقيبات الانكليزية في نمرود (كالح) (٣٨) (لوح ٢٣٧) والتي تؤلف جزءا من كأس سكب الشراب، في شكل يد وساعد مشابه للكثير من النماذج المتأخرة المصنوعة من حجر الستياتيت (٣٩) ومع ان القطعة لا يزيد عرضها عن ٧ر٥ سم فان زخرفتها مهمة بالنسبة الى تاريخ الفن خلال الالف الثاني قبل الميلاد، لان مادة موضوعها واسلوبها يرتبطان بكل جلاء ارتباطا وثيقا بالاشكال المنحوتة على اختام كركوك. ففوق رؤوس اصابع اليد ومن دون ان يفصله عنها خط اساسي، يسير افريز يكون موازيا لحافة الوعاء. انما عنواه حيوانات مضطجعة (اسود وماعز وطيور) طوى البعض منها سيقانه تحتها وانحنت رؤوسها الى الخلف، لكن الجميع لها ذات العيون الدائرية الناطقة. كما ان كل تفاصيل صفاتها وكذلك تكوين المنظر تدل على انها حورية بصفة نموذجية وبطريقة سبق ان صادفناها في نقوش الاختام من نوزي وارابخا Arrapkha * (كركوك).



اللوح ٢٣٧ جزء من كأس من الرخام مزين بنحوت نافرة، من نمرود. القطر نحو ٧ر٥ سم المتحف البريطاني في لندن

ومع ذلك فحتى الان وبعد عشرات من السنين على اكتشافها فان خير مثال لهذا الاسلوب ما يزال يتمثل فيما عرف بالمنحوتة الدينية الثالثة التي التقطت وهي محطمة الى عدد لا يحصى من القطع، من بئر في المعبد الرئيس في آشور (٤٠) (لوح ٢٣٦). فعلى لوح مربع الشكل في الغالب، صنع من حجر يشبه المرمر وبثلثي الحجم الطبيعي تقريبا توجد صورة بصفات بشرية لاله جبلي مواجها للمشاهد، مثلما ترى الهتان صغيرتان على كل جانب منه. وترتدي الالهة الثلاثة رداء طويلا على الارداف وقبعة على شكل قلنسوة. وقد زين ثوب الاله وقبعته بنقشة تشبه قشور السمك وهي رمز الجبل. بينما زينت اردية الالهتين وقبعتيهما بخطوط متموجة من الماء. وتمسك كل من الالهتين باناء على شكل مزهرية يتدفق منها الماء في حين يمسك الاله بغصنين في كل منهما ثلاث عقد مثمرة. وتسبح الماعزان في الفضاء دون خط ارضي وهما تقضمان الثمار. وبالنظر الى المنظر المواجه الملموس للالهة الثلاثة، والعلاقة غير الطبيعية في حجم الرسوم ووضعها في فراغ وكأنها متحررة من جاذبية الارض، فان المنظر له صفة خارقة للطبيعة بشكل مميز.

* ارابخا وهي تل القلعة في مدينة كركوك حيث عثر مصادفة في سفح التل في عام ١٩٢٣ على (٥١) رقيما من الطين من منتصف الالف الثاني ق. م وكانت من مستوطنات الحوريين وعرفت في زمن الاشوريين بانها مركز لعبادة الاله ادد.



اللوح ٢٣٦ نصب نذري طقوسي من حجر كلسي وجد في بئر في معبد النسور – في الحضر . الارتفاع ١٫٣٦ م . متحف الدولة ببغداد .

على ان الهة الجبال بمظاهرها الثابتة لا تعود في الاصل الى الاسلوب السومري الاكدي القديم وانما الى شمالي الشرق الادنى . ذلك لان الهة الحوريين الميتانيين كانت تسكن قمم الجبال، ولذلك لا يستطيع المرء الا ان يظن بان المنحوتة الدينية الناتئة لا بد وان تعود في الاصل الى اشور خلال فترة احتلالها من قبل الحوريين ، حتى اذا ما تم التغلب على الحوريين حطم الاشوريون تلك المنحوتة والقوا بها في بئر معبد اشور . وقد يبدو من المحتمل ان المنحوتة تمثل صورة الاله اشور نفسه سيد جبل (ايبخ) ، وقد صور حسب الطريقة الحورية . وهو يضم نقاطا كافية تبين بانه حوري ، مثال ذلك قبعة الاله التي تشبه المظلة ، وعيون الماعز المدورة ، وفوق كل ذلك تركيب الصورة دون خط قاعدة تحت الرسوم . وعلى هذا فان المنحوتة الناتئة التي التقطت من بئر معبد اشور في مدينة اشور برهان نادر على وجود فن تشكيلي حوري ميتاني في وقت من الاوقات ، وفي الوقت ذاته فان حالته التالفة تقدم توضيحا لاختفاء هذا الفن تماما .

ترى ما هو مدى عظمة التأثير الحوري الميتاني على الشعب الاشوري اثناء القرن الخامس عشر قبل الميلاد اذا كانت تلك المنحوتة الدينية الحورية الناتئة قد وضعت في المعبد الرئيس للاله الاعظم في العاصمة الاشورية ؟ وما هو مدى عظمة انجازات الاشوريين الذين ، بعد ان نجحوا مباشرة خلال قرن من الزمن ، في الحصول على استقلالهم السياسي ، قد حولوا التأثيرات الاجنبية عليهم الى اتجاه داخلي ، بل في الواقع انهم استطاعوا ان ينتجوا فنونا كبرى جديدة من بين توترات هذه الفترة الحاكمة من تاريخهم .

٣ ـ ايجاد اسلوب اشوري خاص في القرن الرابع عشر قبل الميلاد .

نعلم من مصادر التاريخ السياسي لبلاد اشور قبل سنة ١٤٠٠ قبل الميلاد وبعدها بقليل ان ملوك اشور في تلك الفترة كانوا مجرد تابعين للملك الميتاني العظيم ، وليست لهم اهمية اكثر من ملوك ارابخا والالاخ . ففي عهد حكم اريبا ادد الاول (١٣٩٠ ـ ١٣٦٤ قبل الميلاد) حسب ، نفضت اشور عنها ربقة الميتانيين ، وانها في عهد خلفه اشور اوبلط الاول Ashur - Uballit * احتلت مكانة الدولة الميتانية في شمالي بلاد ما بين النهرين واصبحت منافسة للمملكة الحثية ومصر في عهد حكم اخناتون Akhnaton ** . ولقد تغير الملك الاشوري من تابع الى اخ لفرعون . وانعكست النهضة السياسية الاشورية بكل دقة على ما تبقى من النتاجات الفنية التي وصلت الينا في شكل طبعات اختام على وثائق حقوقية لهذا العصر ، تم الكشف عنها في اشور (٤١) . وكدلالة على الفنون الصغرى فان هذه الطبعات لا يمكن ان توفر لنا سوى انعكاس ناقص للفنون الكبرى من ذلك العصر ، لكنها خضعت سوية لمجرى التطور العام الذي طرأ على الفن الاشوري من ناحية الموضوع والاسلوب ، كما كان الحال بالنسبة الى المنحوتات الناتئة والرسوم .

فختم اشور نيراري الثاني (١٤٢٤ـ١٤١٨ق.م) (٤٢)

* آشور - اوبلط (١٣٦٣ ـ ١٣٢٨ ق . م) وهو من الملوك المحنكين عرف كيف يعلي شأن آشور ويبسط نفوذها عن طريق الدبلوماسية والقوة ، فقد ساهم في ازالة دولة الميتانيين من الوجود ، وانتقل نفوذه في بلاد بابل .

** اخناتون (١٣٦٤ـ١٣٤٧ ق . م .) وهو امنوفس الرابع في زمنه كانت لمصر صلات دبلوماسية واسعة مع ملوك مختلف الدول وكان لاخناتون معتقدات دينية فيها مبادئ التوحيد ، وقد نقل العبادة من امون الى اتون وانتقل الى عاصمة جديدة في تل العمارنة حيث كشف عن وثائق ورسائل كثيرة لمختلف الملوك وهي غاية من الاهمية

يتلاءم تماما مع الحالة السياسية المزرية في المملكة الآشورية في ذلك الوقت. صحيح ان تركيب ختم اشور نيراري الثاني (اللوح س ١)، بترتيب الاشكال الكثيرة التي تملأ سطحه التصويري (بشر وحيوانات ومخلوقات مركبة)، يبين نوعا من الميل الى تقسيم الحقل الى شريطين، احدهما فوق الآخر، والى مجموعات متشابهة وضعت جانبا الى جانب (اللوح ي ٥). الا ان هذه الصفات ما زالت مفقودة تماما في ختم الملك الميتاني الشهير شوشتار (في حدود سنة ١٤٥٠ قبل الميلاد) ومع ذلك وفي الوقت ذاته فان الموضوع على ختم اشور نيراري الثاني قد سيطر عليه مبدأ الفراغ عديم الاهمية المتمثل في غياب خطوط القاعدة، وهي سمة حورية مميزة.

وبالاضافة الى ذلك فان الصور المفردة (من امثال كلب الصيد، او المخلوق المركب ذي المخلب البارز، او البطل القاتل الذي يرتدي تنورة قصيرة وخوذة ذات شريط طويل) تبين مثل هذه المشابهة الملحوظة بين الختمين، وان الختم الآشوري، وهو الأخير، لا بد وان اشتق من ختم اقدم، اي من ختم شوشتار، ومن كل نقوش اختام كركوك.

ولم يكن اشور نيراري الثاني تابعا للمملكة الميتانية حسب، بل ان الفن الآشوري في عهده كان يخضع لنفوذ السيادة الحورية الميتانية ايضا. ومن جهة اخرى، تبين نقوش الاختام الآشورية منذ عصر اريبا ادد و اشور اوبالط ان هذا النفوذ قد تم التخلص منه (٤٣).

ولقد اختفى الميل نحو ملء السطح التصويري بعدد لا يحصى من الاشكال، كما اختفى الجسم الطائف في الفراغ ايضا، فاصبح المنظر الآن مقتصرا على اشكال قليلة، مرتبة بتصميم متراص متناظر او متباين، صنع لكي يؤلف ـ مثلما كان عليه حقا ـ صورة حرية غالبا ما تكون مع كتابة ملحقة من ثلاثة الى اربعة اسطر عمودية موضوعة داخل اطار رباعي (الالواح س ٢ ـ ٤).

فهذا الاسلوب بنزوعه نحو التصميم الشكلي، كان على اكثر احتمال ضروريا لمعالجة الحاجة الى نمط اسلوبي كان يميز الفن في العصر السابق. لكنه مع ذلك كان قد استلم للقاعدة الآشورية المتأرجحة كثيرا في نقوش الاختام، وكذلك في الاصناف الاخرى من الفن خلال مسرى القرن الرابع عشر قبل الميلاد. فهذا التحرر الداخلي في تطور الصيغة الفنية والتي كانت تتوازى مع التعبير الخارجي والانعتاق السياسي، والتي ادت، خلال القرن الثالث عشر قبل الميلاد، الى ازدهار في الشرق الادنى بصفة عامة، هذا التحرر كان قد بدأ قبلا ـ كما لم يتحقق لدينا ذلك الا مؤخرا ـ خلال القرن الرابع عشر قبل الميلاد.

ولم تعد الاختام التي تضم مناظر اسد ينقض على ماعز جبلي من الخلف عند جذع شجرة مقدسة نابتة على تل صخري، او طير قنص يهبط على ثور وهو يقترب من شجرة، تبين اي شيء من ترتيب متكلف لتصميم، وتركيب من نقش الاختام من عهد اريبا ادد، الا يعطي هذان الختمان انطباعا بالبراعة الكاملة في عرض العناصر التصويرية عرضا حرا، داخل الفراغ المحدود غير ان كلا النوعين من طبعتي الختمين اللذين ورد ذكرهما (٤٤) قد نشأت في القرن الرابع عشر قبل الميلاد، على اكثر احتمال، لانها مطبوعة على رقم طينية جاءت من مجموعة تم اكتشافها بصورة سالمة وان هذه ذاتها يصعب ان يكون تاريخها بعد ذلك (لوح س ٥ و ٦).

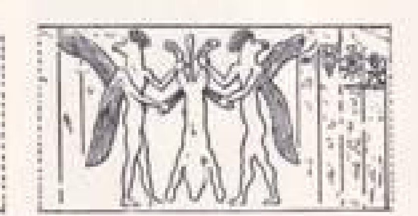
هناك ختم اسطواني اصلي صغير مصنوع من حجر اللازورد عليه منظر معزة ترضع صغيرها بجوار شجرة، لموضوع واسلوب جد مقارب لهذين الختمين اللذين يعودان الى القرن الرابع عشر قبل الميلاد (٤٥) (لوح ي ٦). ولقد عثر على هذا الختم في قبر تم كشفه من العصر الآشوري الوسيط في اشور (٤٦) وان مكتشفه ف. اندري يرى بانه لابد وان



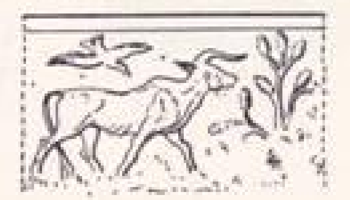

اللوح ي ـ ٥ ختم اسطواني من العصر الحوري الميتاني .

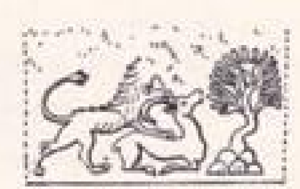
اللوح ي ـ ٦ ختم اسطواني من العصر الآشوري الوسيط .











الألواح س ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ أختام اسطوانية ، من العصر الآشوري الوسيط .



الشكل ٨١ جزء من مزهريتين من المرمر تزين احداهما شجرة نخيل والاخرى الهة مجنحة ، من قبر ٤٥ في اشور .

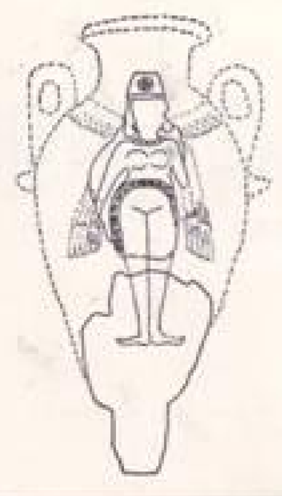
يعود الى فترة قصيرة قبل او بعد عصر تكلتي نورتا الاول . غير ان اسلوب الختم يشير بجلاء الى تاريخ اسبق من تاريخ هذا الملك في الواقع ، اي الى القرن الرابع عشر قبل الميلاد . وهذا تؤيده مواد اخرى تم اكتشافها في ذات القبر . وهـذه المواد تتألف في الدرجة الاولى من جرار دهون معمولة من مرمر اشوري محلي ويشبه شكلها شبها وثيقا الجرار المصرية المماثلة من العمارنة * التي يعود اصلها الى القرن الرابع عشر قبل الميلاد ، اي عصر اخناتون (٤٧) والكثير من هـذه القطع المرمرية مزينة برسوم محززة او نافرة . واحدى المزهريات ذات بدن بيضوي منبسط يقوم على قاعدة مرتبطة به وعليه نخلة متقنة الصنع على كلا الجانبين بين ثورين وتيس (لوح ٢٣٨) . وهناك اخرى اعيد تركيبها من عدد لا يحصى من القطع الصغيرة (٤٨) (الشكلان ٨١،٨٢) تحمل صورة عشتار (شوشكا؟ Shaushka) على كل جانب . وهي تشاهد بأربعة اجنحة وجها لوجه وترتدي معطفا من الوبر . والجزء الاسفل من جسمها عار (٤٩) (لوح ٢٣٩) . ومع ان شكل الوعاء المرمري الاول يشير الى مصر ، الا ان صورة عشتار على الوعاء الثاني تشبه تمثالا صغيرا من العظم وجد في نوزي الحورية ، والذي يمكن ان يرقى تاريخه على اكثر احتمال الى القرن الخامس عشر قبل الميلاد (٥٠) (لوح ٢٤٠) . وقد جاء هذا الاناء من خلوة في معبد عشتار في نوزي وهو يمثل نفس طراز الالهة بمنطقة عانة غير مستورة ولو انها ، بخلاف الصورة التي على المزهرية المرمرية من اشور ، ليست لها اجنحة .

اما المصنوعات العاجية التي وجدت في ذات الموقع فانها تخبرنا بصفة اكثر مما يخبرنا به الختم الاسطواني اللازوردي ، او الجرار المرمرية من القبر ٤٥ في اشور ، عما يخص اصول الفن الاشوري خلال القرن الرابع عشر قبل الميلاد .



اللوح ٢٣٨ مزهرية من المرمر مزينة بنحوت نافرة ، من اشور الارتفاع ١٥,٨ سم ، متحف الدولة في برلين .

* العمارنة او تل بني عمران يقع على الضفة اليمنى لنهر النيل على مسافة ٣٠٠ كم من جنوب القاهرة ، كانت في موقعه تقوم مدينة اخيتاتون (افق اتون) التي اسسها اخناتون (روح اتون) كعاصمة ملكية واتخذها عاصمة له . عثر فيها عام ١٨٨٧ على رسائل مهمة تتعلق بحوادث منتصف الالف الثاني ق . م .



الشكل ٨٢ جزء من مزهرية من المرمر عليه صورة عارية لعشتار . من الوركاء

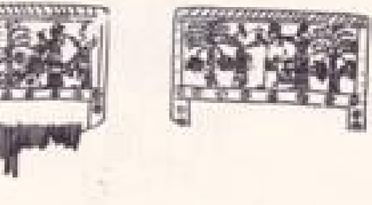


اللوح ٢٤٠ تمثال للآلهة عشتار من العظم ؟ (العاج ؟)
من نوزي . الارتفاع ٨،٢ سم . المتحف العراقي في بغداد .

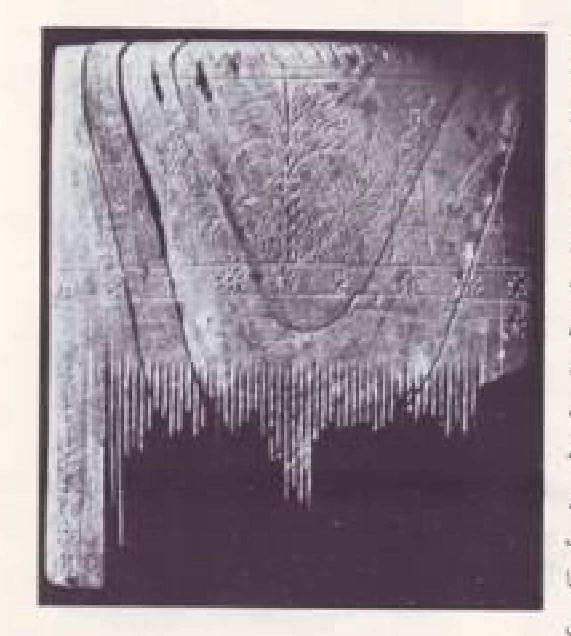


اللوح ٢٣٩ جزء من مزهرية من المرمر مزينة بنحوت ناتئة .
من الوركاء . الارتفاع ١٥ سم . متحف الدولة في برلين .

ذلك لانها هي الاخرى تشير الى ذلك العصر ايضا. وما خلا الحلي الثمينة بافراط والتي تعود الى مجموعتين اخريين في القبر فانها توفر اثمن المعلومات عن صنف الناس الذين دفنوا هناك، وبصفة خاصة لعدم وجود اي من الاسلحة، اذ لا توجد سوى بعض الامشاط العاجية والعلب العاجية ومن الصعب ان يكون الشخصان يمثلان رجلا وزوجة (٥١) لكنهما على الاكثر يمثلان كاهنتين كبيرين من معبد عشتار القريب. وكلا المشط (٥٢) (لوح ٢٤١، شكل ٨٣) والعلبة الاسطوانية الشكل قد زينتا على نطاق واسع برسوم حززت بمهارة واتقان؛ فهاتان المادتان هما اقدم الامثلة عن الفن التام التطور ذي الصفة الآشورية الحقيقية. ولقد استعمل النقاش الجزء الاعلى من الاطار، فوق اسنان المشط لصنع صورتين مستخدما في ذلك الوجه والظهر، واحاط الصورة كلها بهذه الطريقة. ويؤلف المنظران اللذان على الجهة وعلى الخلف مستطيلين عريضين مستقلين الا انهما على الرغم من ذلك مرتبطان بمادة موضوعهما ويؤلفان معا افريزا واحدا. وفي الافريز توجد سبعة رسوم بشرية، كلها من النسوة على اكثر احتمال، ومنها الرسم الاول، من جهة اليسار متجه نحو اليمين لاستقبال الستة الاخر المتجهة نحو اليسار. وبالنظر الى التلف الحادث، فان ابعد ما يستطيع المرء ان يقوله، هو ان كل الشخوص ترتدي ثوبا طويلا ضيقا يصل الى الارض، وانه مزين بزخارف مطرزة بهيئة اشرطة افقية. وكل الشخوص تضع تيجانا اسطوانية الشكل على رؤوسها، ومن المحتمل ان تكون تلك هي المعروفة بالتيجان المريشة، وهناك ثلاث نخلات نقشت بهيئة طبيعية، حاملة عذوق تمر ولها فسائل تجره موكب النسوة. وتسير النسوة في موكب احتفالي، تتقدمهن كاهنة ترتدي قبعة طويلة تهبط الى ظهرها وتصاحبهن عازفة على القيثار، ومن يحملن عناقيد من الثمار وسلاسل واكاليل من الزهور الى الشخصية الرئيسة، صاحبة الوجه الذي يظهر بشكل جانبي والمتجه نحو اليمين،

الشكل ٨٢ مشهد على مشط من العاج وجد في القبر ٤٥ في آشور

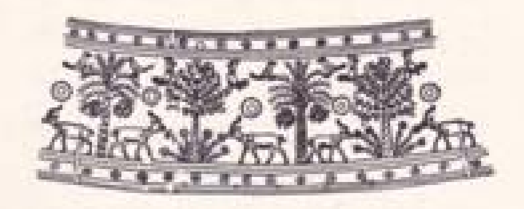


اللوح ٢٤١ مشط من العاج ذو رسوم محززة، من آشور.
العرض نحو ٦ سم. متحف الدولة في برلين.

والتي هي عشتار نفسها على اكثر احتمال . فاذا لم تكن هذه الصورة هي صورة امرأة وانما صورة رجل فعندئذ يكون هذا الموكب سائرا الى الملك ، وان الكاهنة يمكن ان تدعى الكاهنة ناديتو Naditu المماثلة للكاهنات اللواتي سبق لنا ان صادفناهن قبلا في اور وفي الوركاء . على ان العاج متشقق جدا لسوء الحظ ، الى درجة ان الكثير من تفاصيل النقش يصعب الآن الوصول الى معرفتها . ومع ذلك نستطيع ان نحس في كل هذه النقوش الفائقة ذات الروح الفنية التي كانت ستظهر ثانية في النحوت النافئة على الالواح الجدارية في القصور الاشورية الحديثة في القرن التاسع حتى القرن السابع قبل الميلاد .

على ان الشيء الذي يثير الاعجاب بصفة خاصة هي الطريقة التي تم بها ـ حتى في القرن الرابع عشر قبل الميلاد ـ تعاقب الشخوص البشرية والاشجار التي استعملت في الافريز لترص خلق نهج ايقاعي من العناصر التصويرية . فمثل هذا التأثير يشعر مسبقا بفن التأليف التصويري ، الذي كان سيصبح واحدا من اعظم انجازات الاشوريين .

غير ان ما هو اقل بروزا في تركيبه لكنه كان اكثر تأثيرا باداته التخطيطي للطبيعة مانحة الحياة ، هو الافريز (المحاط حسب طريقة الشرق الادنى القديم بين شريطين من الوريدات ، احدهما في الاعلى والآخر في الاسفل) الموجود على السطح الخارجي لعلبة العاج التي وجدت في القبر ٤٥ (٥٣) (لوح ٢٤٣ ، الشكل ٨٤) .



الشكل ٨١ علبة من العاج من القبر ٤٥ في اشور



اللوح ٢٤٣ علبة من العاج وغطاؤها مزينان برسوم محزوزة ، من اشور . الارتفاع ٩ سم . متحف الدولة ببرلين .

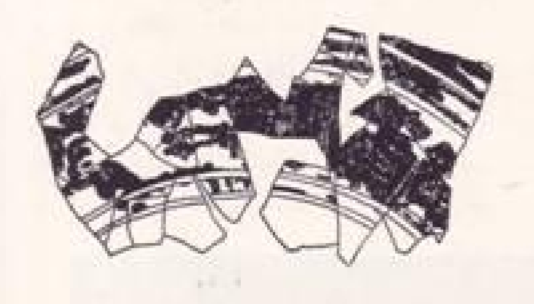
ذلك ان الموضوع الفني المكون من حيوان ماش وشجرة، معروف لنا مسبقا من نقوش الاختام وهو هنا يتكرر مرتين وبتنوع. فهنا شجرة اللاركس (الشربين) ذات شجيرات تحتها وعلى اغصانها العالية ديكان، تتناوب مع نخلة تحمل عذوق التمر. وقد حط غرابان على سعف النخلة بينما

راحت الماعز تقضم اوراق الورد. وقد اشرقت الشمس في السماء. فالنقاش الاشوري في العصر الوسيط كان يفهم فن الحذف افضل من كثير من الفنانين الاخرين، ومع ذلك فان كل خط محفور هو تعبير تصويري ملیء بشيء من المعنى التعبدي او الديني. فالشجرة التي تتصاعد على العلبة مهمة لان لها ما يوازيها بوضوح في الشكل المرسوم على قطعة فخار صغيرة من طراز نوزي المتأخر (٥٤) (الشكل ٨٥)، وهذا يؤكد ان تاريخها يرقى الى القرن الرابع عشر قبل الميلاد وبتناوب النخلة والشجرة ذات

الاوراق الابرية، تكون كسرة الفخار ذات الرسوم التي وجدت في اشور مصادفة، مثلا سابقا لمنظر الفردوس الشهير في المنحوتات الجدارية الناتئة في غرفة الحديقة في قصر اشور بانيبال في نينوى (٥٥).

قد يتردد المرء في وضع تاريخ لمجموعة اخرى من القطع العاجية التي وجدت في اشور ذات نقوش محفورة مفصلة، بسبب ان الكثير من مظاهرها يشير الى القرن الرابع عشر قبل الميلاد، في حين تبدو مظاهر اخرى في الغالب مطابقة لتلك التي تظهر في نقوش الاختام خلال القرن الثالث عشر قبل الميلاد. ولقد حاول ف. اندري قبل سنوات عديدة ان يرتب مجاميع من هذه القطع سوية ثم نشر ما توصل اليه (٥٦) (اللوحان ٢٤٣ - ٢٤٥). ولا بد ان كانت هذه الالواح العاجية الصغيرة السميكة من قياس ثلاثة الى خمسة سنتمترات، مطعمة في بعض الاواني، وربما في شيء ما

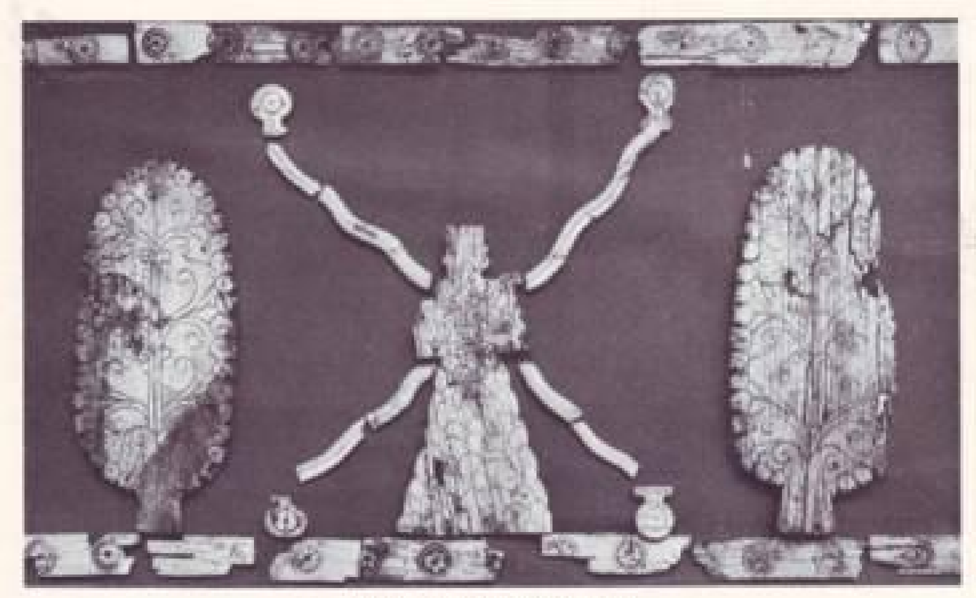
مصنوع من الخشب ومزين بافريز محفور عرضه حوالي ٢٢ سم ومحدد من الاعلى والاسفل بشريط محفور مزين بوريدات مشابهة لتلك الوريدات المنقوشة على العلبة التي وجدت في القبر ٤٥. فكل العناصر التصويرية المنفصلة ما تزال يمكن تمييزها بيسر: وهي عبارة عن اله، القسم الاسفل من جسمه في شكل جبل، وزهريات فوارة تتدفق منها جداول



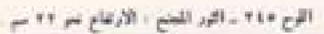
الشكل ٨٥ كسرة من الفخار مرسوم عليها اشجار، من اشور.

ماء عريضة، ونخيلة وشجرة رمان، واخيرا سلسلة من الثيران المجنحة.

ومن المحتمل ان تكون اوعية الماء مرتبطة بالاله الجبل، والثيران المجنحة بالاشجار. غير ان المرء لا يمكن ان يتأكد من الكيفية التي رتبت بها الرسوم داخل الافريز. والشيء الواضح ان الفكرة التي اوحت بهذا النتاج الفني ترتبط، بشكل وثيق، مع المنحوتة الدينية الناتئة التي عثر عليها في البئر القائمة في اشور (انظر ما سبق) (لوح ٢٣٦) بالمنحوتات



اللوح ٢٤٣ الإله الجبل ، الارتفاع نحو ٤١ سم .



اللوح ٢٤٥ ـ الثور المجنح ، الارتفاع نحو ٢٢ سم .



اللوحان ٢٤٣ و ٢٤٥ افريز تطعيم من العاج مزين بحزوز ، من آشور ، متحف الدولة في برلين .

الأخيرة المقولة الثالثة في معبد كراانداش في الوركاء (انظر ما سبق وما يليها ، اللوحان ٢٣٧ ، ٢٣٨) ، وبنقوش الاختام من العصر الاشوري الوسيط . فالنخلة المحفورة على العاج لها نظير مقارب في قطعة مرمر من القبر ٤٥ ، ولكن شجرة الرمان من الناحية الاخرى تشبه الشجرة المرسومة على طبعة ختم لم تنشر حتى الآن على رقيم طيني من اشور (٥٧) . ففي هذه ادخلت شجرة الرمان في منظر قتال بين احد الأبطال وحصان مجنح مع مهرة والتي تذكرنا بمناظر ذات صلة ، محفور على الحجر من القرن الثالث عشر قبل الميلاد (٥٨) وان مجموعة الألواح العاجية الصغيرة التي عثر عليها في الدكة الشمالية الغربية من معبد نكلتي نورتا الاول في اشور قد تكون برهانا لتحديد هذا التاريخ . ولا تبدو اشكال الثيران المجنحة الخشنة الصنع نوعا ما منسجمة مع الفن الذي تطور تطورا تاما في القرن الثالث عشر قبل الميلاد ، ولذلك قد يكون من الحكمة بعد كل هذا ان تعزى هذه المصنوعات العاجية الى القرن الرابع عشر قبل الميلاد ، لانها بذلك تكون اقرب الى النقوش المحفورة على العاجيات التي وجدت في القبر ٤٥ .



اللوح ٢٤٤ جزء من غطاء من الرخام لجرة مزين بصور بارزة ، من اشور . القطر ٢ر١٢ سم .

٤ - الفن الاشوري الوسيط في اوجه خلال القرن الثالث عشر قبل الميلاد

(عهود ادد نيراري الاول ، وشلمناصر الاول ، وتكلتي نينورتا الاول) .

تحقق الانجاز السياسي والحضاري لكل ما كانت اشور تود احداثه ، بعد ان تحررت من النير الحوري الميتاني ، في القرن الثالث عشر قبل الميلاد في ظل حكامها الثلاثة العظام وهم ادد نيراري الاول ، وشلمناصر الاول ، وتكلتي نينورتا الاول . وتبتنا نتائج التنقيبات التي اجريت في اشور عن هذا الانجاز حتى وان لم تكشف سوى عن جزء ضئيل من المباني والنتاجات الفنية غير ذات اهمية . وحتى لو كان هناك مشروع يأخذ على عاتقه الارتباط مع هذه التنقيبات في اشور ، فان استكشاف دار الاقامة في كار تكلتي نينورتا* Kar Tukulti Ninurta (التي شيدها اشد الملوك الاشوريين عنادا على بعد كيلومترات قليلة شمال اشور) ، لم يكمل الى نهايته . وعلى الرغم من كل اعمال التنقيب التي قام بها البريطانيون لسنوات عديدة في خرائب مدينة كالح (نمرود) ، التي اسسها شلمناصر الاول كعاصمة لمملكته ، فانه لم يكشف حتى الآن عن شيء ما من الطبقات الاشورية الوسيطة (٥٩) .

اما الحكام الثلاثة العظام الذين اشرنا اليهم قبل قليل فهم ايضا رعاة عظام لحركة البناء ؛ وقد عرفنا هذا جزئيا من كتابات الابنية (٦٠) وحتى في اماكن كانت الابنية فيها قد زالت من الوجود الى درجة كبيرة . ومع ان بقايا ضئيلة جـدا ما تزال موجودة ، الا انها ذات اهمية اساسية في تاريخ فن العمارة الاشوري .

وفيما يعرف بالقصر القديم ، الذي بني لاول مرة في العصر الاكدي ، فقد استمر العمل من قبل عدد كبير من الملوك في مسيرة قرون لغرض صيانته وتجديده (٦١) . وكانت تلك هي الحالة ايضا في العصر الاشوري الوسيط . ولكن من المحتمل انه لم يكن من باب الصدفة ان نجد ان دورا من ادوار هذا البناء يمكن التأكد بانه يعود الى العصـر الاول العظيم للملكة الاشورية وذلك عن طريق البلاطات التي تحمل اسم ادد نيراري الاول والتي استخدمت لتبليط الساحة الرئيسة الوسطى . ولو ان المنقبين لم يتمكنوا من ان يعثروا الا على معالم ضـئيلة من المخطط الارضي الذي يرقى تاريخه الى عهد حكم هذا الملك ، الا انه كان مبتكرا جدا اذا ما قورن مع اي بناء اقدم منه ، وانه كان هذا الى درجة انه لا بد وان اوحت به طفرة جديدة في القوة الملكية الاشورية . كتلك الطفرة التي حدثت فعلا لاول مرة في القرن الثالث عشر قبل الميلاد . فهذا القصر لم يكن جديدا حسب بل انه كان سابقة للمستقبل (٦٢)(شكل ٧٥) .

ان ما كتبه بروسر Preusser (٦٣) بشكل قاطع عن مظهر قصر ادد نيراري الاول مناسب تقريبا بالنسبة لكل القصور الملكية الاشورية المتأخرة . فبالنسبة الى قصر ادد نيراري الاول لا توجد في ثلاثة من جوانبه واجهة مستقيمة متواصلة ولكنها تتألف من ترتيب غـير منتظم جدا من الطلعات والدخلات . فهذه الطلعات والدخلات في بناء ادد نيراري ، حتى وان بدت سطحية جدا الا انها تبين مسبقا رفضا واضحا جدا للتصميم التقليدي الذي ساد خلال القرون السابقة والذي كانت له واجهات مستوية تماما . وكما هو الامر بالنسبة الى معظم القصور الاشورية الحديثة كان يوجد قبلا بيت بوابة واسع له برجان اشبه بالحصون ومجموعة من غرف ضمنية تؤلف ما يعرف باسم بابانو وهو بيت بوابة يؤدي الى الفناء المركزي . والى جانب ذلك توجد في هذا

* كار تكلتي - نينورتا (تلول العقر الآن) ويفصل بينها وبين اشور نهر دجلة ، وقد نقب فيها بعض ١٩١٣ ، ١٩١٤ .

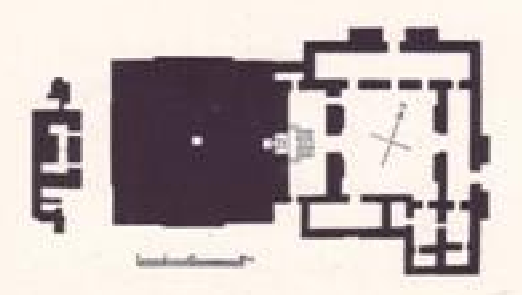
القصر ايضا غرفة مستطيلة عريضة من المحتمل ان تكون قاعة العرش، وهي مشهورة بصفة خاصة بسبب ابعادها وسمك جدرانها؛ وهناك باب واسع جدا يؤدي الى داخل هذه الغرفة من الفناء. وبالاضافة الى هذا كله، توجد كذلك مباني اخرى ذات ابنية من بينها مجموعة سكنية باسم بيتانو. ولسنا نشك في ان بناء ادد نيراري هذا الذي شيد في القرن الثالث عشر قبل الميلاد يمثل النموذج الاصلي للقصور الملكية الاشورية.

ليس لدينا من عهد اعظم ملك من ملوك القرن الثالث عشر قبل الميلاد، اي تكلتي نورتا الاول بقايا كافية لبنى قصر لا في مدينة اشور ولا في مدينة الاقامة الجديدة اي كار تكلتي نورتا (٦٤) نستطيع ان نستخلص منها اية نتائج عن بناء القصور في العصر الاشوري الوسيط.

ومن ناحية اخرى فان انجازات هذا الحاكم في ميدان الابنية الدينية يمكن ان تحدد بيسر اكثر. على ان هذه الابنية تعبر عن شخصية تكلتي نورتا الفذة بدلا من ان تعرب عن مرحلة محددة في تاريخ العمارة الاشورية. ومن المحتمل ان يكون الملك قد استنسخ قصدا ابنية بابل في كار تكلتي نورتا حين اضاف معبدا بابليا نموذجيا الى الجهة الشمالية الشرقية من زقورة اشور، الاله الرئيس للمملكة. فنحن نجد في هذا المعبد التخطيط القديم لدار ذات فناء وحلوة واسعة بابلية نموذجية (٦٥) (الشكل ٨٦). كذلك نجده يقلد بابل في نصوصه ايضا، لانها كتبت بلغة متأثرة تأثرا كبيرا باللغة البابلية.

وقبل حكم تكلتي نورتا بزمن طويل سبق لادد نيراري الاول ان ابتدع الطراز الاشوري الحقيقي للمعبد وذلك في معبد انو ـ ادد في اشور (انظر ما سبق)، عندما استعمل غرفة واسعة تؤدي الى الحلوة.

وحين اعاد تكلتي نورتا بناء معبد عشتار في مدينة اشور، وهو اقدم بناء ديني في هذه المدينة، فانه اما لم يكن يريد ان يتبع التصميم الاشوري في المخطط الارضي، او انه لم يستطع ان ينفذه (٦٦). فقد نبذ الاسلوب القديم في البناء وذلك بدفع المعبد بعيدا عن موقعه السابق وتدويره بدرجة ٩٠. ومع ذلك فانه في الواقع استبقى الشكل القديم للمخطط الارضي لمعبد ذي محور مزور. وتلك صيغة استعملت منذ العهد السومري، في الحلوتين. وكرس الملك هذا البناء لعشتار في



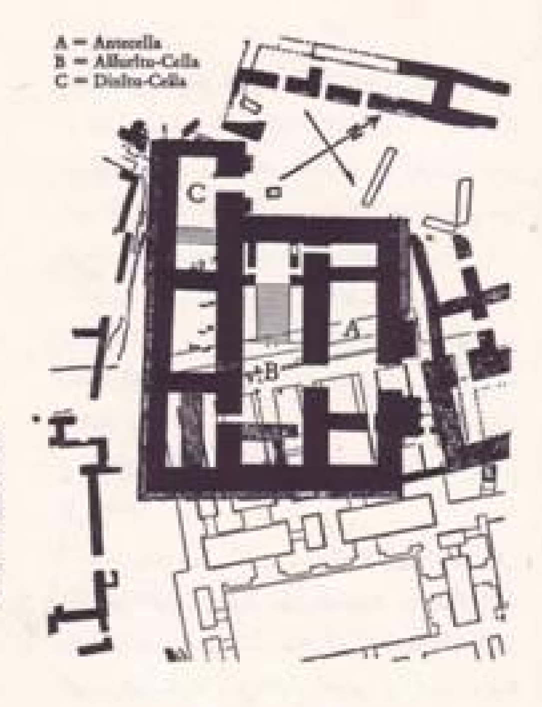
الشكل ٨٦ مخطط معبد اشور لتكلتي نورتا الاول في كار تكلتي نورتا.

ربها الرئيس ـ اي ما عرفت باسم عشتار الاشورية (اشوريتو)ـ وكذلك في دور فرعي (ليس مفهوما في الوقت الحاضر) على غرار ما يعرف باسم دينيتو Dinitu (باسم مدينة دين Din ؟) (٦٧) (الشكل ٨٧).

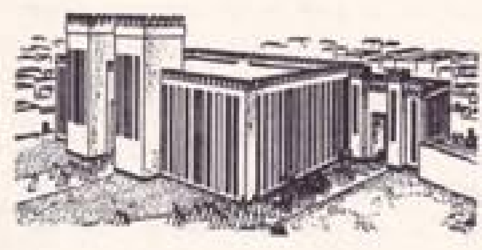
وكل المعابد ذات المحور المزور من العصر السابق، اي ان كل المعابد التي تتألف فيها الحلوة من غرفة مستطيلة طويلة ومدخلها في نهاية احد جدرانها الطويلة، هي بصفة اساسية معابد من طراز دار ذات فناء. فجميعها لها ساحة داخلية، تحاذيها جميع الاقسام الاخرى الاقل اهمية في المعبد. غير ان معبد عشتار لا يشبه ذلك، فهو عبارة عن مبنى مسقوف ومحاط بسور وحلوة رئيسة وغرفة في المقدمة. وتحتوي الحلوة على حنية للتمثال المقدس الذي يوضع على منصة بنيت لصق احد الجدران القصيرة. وهناك سلم ذي ست عشرة درجة يؤدي الى سطح هذه المنصة. اما حلوة

ديتو فانها جزء من صلب البناء كله وتقوم على ذات النهج الذي قامت عليه الخلوة الرئيسة الا انها اصغر منها . والبناء برمته يقوم لوحده منفردا (٦٨) حيث صمم مظهره الخارجي بشكل ليؤثر ايضا على الناظر اليه (الشكل ٨٨) وهو اشبه ما يكون بمعبد اينن الصغير الذي اقامه الملك الكشي كرانداش في الوركاء (انظر ما سبق) . وليس لدينا دلائل على وجود زخارف ذات صور على جدرانه الخارجية مشابهة لتلك الصور الموجودة على مبنى كرانداش .

ان معلوماتنا عن البناء الآشوري الوسيط ــ اي عمارة المعبد وبناء القصر كليهما ليست كاملة في الوقت الحاضر . وسبب ذلك هو ان الاستكشافات غير كافية . ومع ذلك لا يبدو محتملا ان يكون النحت المعماري والرسم الجداري ، وهما الوسطان اللذان فيهما يتزاوج البناء والفن في بلاد اشور لتحقيق اعظم شهرة لهما ، قد تطورا الى اي مدى كبير في اوائل القرن الثالث عشر قبل الميلاد . ذلك ان بقايا تمثال اسد الاسود وبحجم طبيعي تقريبا والذي يعتقد



الشكل ٨٧ مخطط معبد عشتار (انوريتو وديتو) لتكلتي نورتا الاول في آشور .


الشكل ٨٨ تصميم معاد لمعبد عشتار الذي بناه تكلتي نورتا الاول في آشور كما يرى من الشمال .

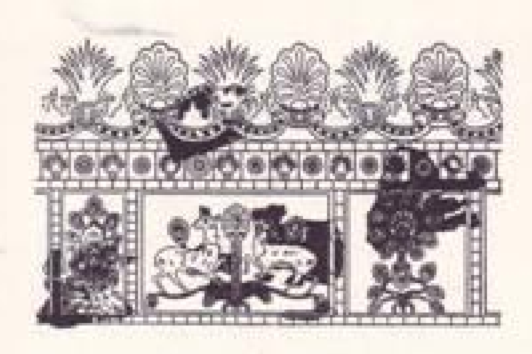
بروسر (٦٩) بانه يستطيع ان ينسبه الى العهد الاشوري الوسيط في القصر القديم في اشور. قد يكون في الحقيقة من تحت بحف بوابة من جانبيها. غير ان القطع جد رقيقة بالنظر لمن يريد ان يحدد اسلوبها بالنسبة لتاريخ البحث المعماري في القرن الثالث عشر قبل الميلاد فهي في الغالب دليل على وجود هذا النوع من الفن في ذلك العصر.

اننا بالاحرى نعرف المزيد عن الرسوم الجدارية في هذا العصر العظيم وذلك بفضل قطع الرسوم القليلة على الجص من كارتكلتي نورتا حيث عثر عليها في الجانبين الشمالي والجنوبي من دكة القصر (٧٠) (الشكل ٨٩ .

فهي عبارة عن رسوم جدارية لم تستعمل فيها سوى اربعة الوان هي الابيض والاسود والاحمر والازرق. اما المواضيع التصويرية فقد وضعت على سطوح تصويرية للوحات واطرت باشرطة مزخرفة، بحيث تبدو اشبه بحشوة معمارية - على غرار الرسوم الجدارية في نوزي والالاخ، المركزين المحدودين للحوريين - الميتانيين.

ويظهر التركيب التصويري في مختلف اللوحات بانه حوري ايضاً (٧١). فهو يبين غزالين متقابلين يقفان على سعفتين تمتدان من نخلة الى اليمين والى اليسار. وهذا يشبه الطريقة التي شوهدت فيها الماعز تطفو فوق غصون في نحت حوري ثاني عثر عليه في بئر معبد اشور (انظر ما سبق، اللوح ٢٢٦).

وفي الوقت الذي يبدو فيه الرسم الجداري في القرن الثالث عشر قبل الميلاد محافظاً في تلوينه وتركيبه وترتيب سطوحه، فان الرسام على الفخار يبدو عليه بانه كان يتبع اتجاه العصر بكل وسيلة. فهناك عدد كبير من كسر الفخار التي جمعت اثناء التنقيب في كار تكلتي نورتا في منطقة القصر. وعلى هذه الكسر صور مرسومة بالالوان السوداء والحمراء والسمراء على خلفية طينية رقيقة (٧٢). ويمكن ان يحدد تاريخها، بدقة متناهية، بعصر تكلتي



الشكل ٨٩ رسم جداري من دكة القصر في كار تكلتي نورتا .

نورتا بسبب الموقع الذي وجدت فيه. وهناك كسرتان او ثلاث من قرفة الفخاريات (٧٣) تعود - في طريقة صنعتها واسلوبها - الى ذات المجموعة من الخزف. ومن المهم ان نلاحظ كيف ان فن النقاش على الاختام وفن الرسام، كانا يؤلفان خلال العصر الاشوري الوسيط، وحدة مستقلة بالرغم من اختلاف مادتهما وطريقة صنعتهما (٧٤). فمثل هذه الوحدة المميزة من الفن هي وحدها التي يمكن ان تؤدي الى التحويرات غير الاعتيادية للاشجار والحركات الحيوانات كما تصاغ بطريقة متطابقة في حرفتين مختلفتين تماماً كالنقش على الاختام والرسم على الفخار.

عندما يخبر ف. اندري في كتابه الملون (الخزف الملون في اشور (Farbige Keramik Aus Assur) لا بد وانه كان ما يزال في شك حول كسرة الفخار ذات الرسم الغريب التي نشرها، في اللوح الخامس في كتابه، فيما اذا كانت صورة ثور يثب او يجثو الى ركبتيه. فمنذ ذلك الزمن كثر استكشاف نقوش الاختام الاشورية بصفة

اوسع خلال القرن الثالث عشر قبل الميـــلاد بمساعدة طبعات الأختام التي وجدت على وثائق الرقم الطينية في آشور (٧٥) . وهي الآن واحدة من امجاد الفن الآشوري ، ولا سيما الفن الآشوري الوسيط . لكنه في ذلك الوقت كان ما يزال غارقاً في الظلام . غير ان المرء ما ان يرى في نقوش الأختام خلال القرن الثالث عشر قبل الميلاد ، بداية أداء سلوكي تقريباً لحيوان ذي اربعة اطراف ، يقفز في ارض جبلية مغطاة بالاشجار ، بطريقة يرتفـع بها طرفاه الخلفيان عالياً في الهـواء مــع ذيله الممتد (٧٦) سرعان ما يدرك بان رسام الفخار المعاصر كان يستعمل ذات النهج في الحركة (٧٧) (شكل ٩٠) . كذلك تبدو الوريدات وكأنها قد جاءت من ذات المدرسة الفنيــة : فهي تتألف مما يصل الى ثلاثين ورقة طويلة يتعاظم اتساعها في نهاياتها ، وقد ظهرت في القرن الثالث عشر قبل الميلاد على كسر فخار مثلما ظهرت على الأختام الاسطوانية ايضاً (٧٨) . وهي تؤلف جزءاً من الشجرة المقدسة (٧٩) ، المظهر المميز للعصر .

من اعظم منجزات الفن الآشوري ، الأفاريز المصورة التي لولاها لما استطعنا ان نتصور النحت الجداري الناتىء ولا الرسوم الجدارية في العصور المتأخـرة ، والتي هي النظير المصور لسجلات التاريخ الملكية التي يبدو عليها بانها مدينة في بدئها الى القرن الثالث عشر قبل الميلاد ، اي الى عصر تكلتي نورتا الأول .

فهناك اثران من نوعيـــن مختلفين تماماً يحتويان على اشكال ثابتة تبرز هذا الاستنتاج . احدهما قطعة مـن غطاء جرة ، هو عبارة عن قرص اسود دائري من المرمر (٨٠) ، عثر عليه في مدينة آشور في الناحية الشماليـــة الغربية من القصر الجديد ، ولذلك فانه لا بد وان يعود تقريباً الى عصـر تكلتي نورتا (لوح ٢٤٤) . فظاهـر هذه القطعة ـ وهي بجلاء جزء من غطاء جرة مدورة ، بالنظر الى الثقب الذي حفر في الحافة العليا منها لمرض الامساك بها ـ مزين بأكليل من الوريدات . ومع ان هـــذا الغطاء لا يعود الا الى الفنون الصغرى ، الا ان مادة الموضوع واسلوب النحت الناتىء على السـطح الاعلى منه ، يجعله نتاجاً من نتاجات الفنون الكبرى . فالمجال الدائري الذي يوفره الغطاء لم يحمل النقاش على اتخاذ الترتيب التصويري لموضوعه ـ اي حادث من حملة حربية ملكية ـ في الفراغ الدائري المتوفر . فقد فضل ان ينشىء افريزين تصويريين على الاقل وربما ثلاثة افاريز احـدهما فوق الأخـر ، عن طريق خط شريط افقي يمتد عبـر السطح التصويري . فالافريز الاعلى كان ، بكل وضوح ، يضم حافة عليا مقببة مثلما هو الأمر في مسلات عديدة . وفي هذا الجزء نصف الدائري صنع الفنان منظراً ذا قيمة



الشكل ٩٠ جزء من كسر من الفخار مرسومة ، من كار تكلتي نورتا .

فنية كبرى . حيث يرى الملك وهو يتجه نحو اليمين ويهاجم عدواً يتهاوى الى ركبتيه . ويرى الملك وهو يطأ بقدمه الايسر . ويمسك شعر رأسه بيده اليسرى كيما يقطع رأسه بسيفه الذي يحمله في يده اليمنى المرفوعة . ويرى رأس القدم اليمنى للرجل المغلوب في النقطة المركزية من الشريط الأفقي الذي يؤلف خط القاعدة للنحت الثاني . وفي الوقت الذي يرى فيه وجه الرجل الذي قتل في المعركة وهو ينطق بالألم . فان الموت قد خفف من التوترات التي ظهرت على وجوه واطراف رفاقه في السلاح المتساقطين من حوله . فالصورة السفلى لم يبق منها سوى اجزاء . ما تزال تبين الرجل وهو يرتدي قبعة اشبه بالطربوش . ومن المحتمل انه هو الملك . كما انه على اكثر احتمال . يمسك بآنية شراب في يده اليمنى ويقف امام جوادين . وقد ترجل تواً من عربته . التي يقف فيها احد الموظفين البارزين وعلى رأسه قبعة شبه طربوش ايضاً . يصوب احد الرماح . فكل هذه التفاصيل عدة الخيل . وانماط الشعر . والأيدي والاقدام . والعضلات . والتعرقات ـ قد حفرت بعناية . اما القدرة في السيطرة على الموضوع برمته . وفي ذات الوقت . في كل تفصيل . فانها قد تكشفت هنا تماماً من بداية فن النحوت الآشورية الناتئة في مشهد مليء بالحركة المتطورة .

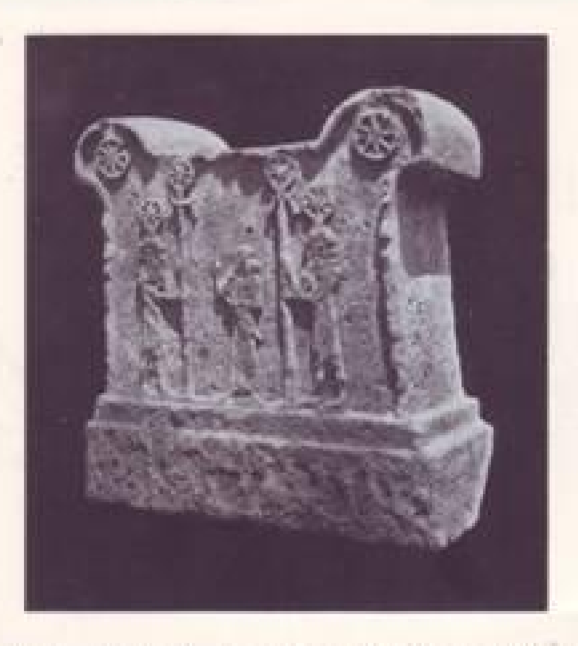
وهناك نحتان ناتئان آخران لتكلتي نورتا الاول لهما ذات القدر من الاهمية بالنسبة الى تاريخ اصول الافاريز القصصية . وهذان النحتان على واجهتي ما تعرف بالقاعدتين الرمزيتين . اي مسندين لشعارين سماويين . فكلا النحتين (٨١) (اللوحان ٢٤٦ ، ٢٤٧) يصوران ذات الموضوع . فالملك منحوت على هيئة متعبد امام رمز الآله الذي اقيمت القاعدة الخاصة له ـ اي نسكو Nusku الآله النور او الآله الشمس . ويمكن تشخيص الآله نسكو بالكتابة على واحد من المجمرين (٨٢) . اما الآله شمش فلا بد ان يكون ممثلاً في الرايات الرمزية ذات الشعارات التي تشبه السجلة في الاعلى . والتي يمسك بها وهي منتصبة بطلان . لكل منهما ست عكفات من الشعر . يقفان على جانبي الملك . وفي كلا الاثرين نجد ان صفة الحركة الآشوري الحقيقي . الموالية للروح الاكدية القديمة . تقتحم قيود تركيب جامد غير متحرك تقريباً . ففي النحت الاول لم يظهر النحات الملك كثيرا في شكل متعبد بل انه صور عملية العبادة في مرحلتين متتاليتين وجمعهما في صورة واحدة (٨٣) . اما في النحت الثاني فقد زاوج الناظر الدقيق للمنظر الرئيس مع الصعود والهبوط الوصفي بحادث يبدو بانه ذو موضوع حربي منقوش على قاعدة الحجر المزين بافريز تصويري . وهو اقدم ما عرف في آشور .

هل كان تركيبا جامدا ام متحركا ؟ . ذلك هو السؤال المسيطر في الفن العظيم للنحوت الجدارية الآشورية الناتئة خلال القرون الاخيرة والذي حظي مبكراً وبكل جلاء باهتمام النحات في القرن الثالث عشر قبل الميلاد . ومع ذلك فان فن النقش على الاختام قد ابدأ خلال القرن الثالث عشر قبل الميلاد باجمل الأمثلة عن روحية الفنان في العصر الآشوري الوسيط . الذي استطاع ان يحصر حريته الداخلية المتقدة ضمن الحدود المقيدة للصيغة التي اختارها هو بنفسه (٧٤ ، ٧٥) .

اما الاختام الاسطوانية لهذا العصر فانها لم توفر سوى مجال تصويري من بضع سنتمترات مربعة . وفي ظل هذه الظروف الشاقة كان على نقاش الاختام ان ينحت الاشكال الصغيرة نحتا معكوسا من حجر صلب . ومع ذلك يبدو على وجه التأكيد . بان هذه المشقة قد زادت من مهارته التقنية وقدرته الفنية . وعلى غرار طابع النقود الاغريقي كان نقاش الاختام الآشوري في العصر الوسيط مضطرا . بسبب ضيق المساحة . الى ان يمارس في تركيباته التصويرية اعظم تركيز في اشكاله . وان يقيد نفسه بالشيء الضروري . ومع ذلك فان صغر المجال لم يقلل من العظمة الداخلية لتلك النقوش . فلقد



اللوح ٢١٦ دكة مذبح من الرخام لشكل تورنا الأول ، من آشور ، الارتفاع ٥٧٫٧ سم ، متحف الدولة في برلين

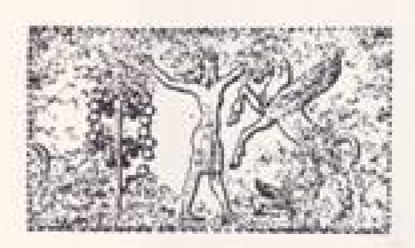


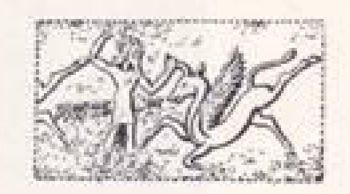
اللوح ٢١٧ دكة مذبح من حجر كلسي لشكل تورنا الأول ، من آشور ، الارتفاع ١٫٠٣ م ، متحف اسطنبول .

كان السطح التصويري للاختام صغيراً. ولكن الاحساس بالحيز الذي يوحي به للمشاهد واسع. انها سمة الطبيعة وهي جزء من الكون ذاته. ففيها تصطرع الحيوانات البرية في سبيل البقاء، وبطل يقاتل في سبيل السيادة والنظام، وعفاريت وجن من العالم الاخر يصارع احدهما الاخر. وقد امتلأ الكل حتى فاض بالحياة والكفاح. ومع ذلك فان الخوف من الفراغ الذي يخص العصور السابقة قد تم التغلب عليه تماما. فالحيوان الوحشي يرعى بسلام في الجبال والطيور تحط في الادغال. وفي عصور قليلة من فن الشرق الادنى حسب، كانت قدسية الطبيعة يحس بها بعمق كبير. وفي عصور حتى اقل من ذلك كانت قد تسامت في النتاج الفني الى مثل هذا التأثير (٨٤) (الالواحي ٨-٧ ، ك١٠-٥ س ٨-٧).



اللوحان ي ٧-٨ : ختمان اسطوانيان من العصر الاشوري الوسيط.





الالواح س ٧-٨ : ختمان اسطوانيان من العصر الاشوري الوسيط.











الألواح ك ١-٥ : الختم اسطوانية من العصر الآشوري الوسيط.

٥ - الخطاط في العصر الآشوري الوسيط

مرت ثلثمائة سنة تقريبا بين مقتل تكلتي نورتا (اي قبل سنة ١٢٠٠ قبل الميلاد بمدة قصيرة) الذي حدد نهاية عظمة الفن الاشوري الوسيط ، وبين التوطيد النهائي للعمارة والفن في العصر الاشـوري الحديث في كالح (نمرود) على يد اشور ناصربال الثاني . ففي هذه الفترة حدث تحول بشري وسياسي في بلاد الشرق الادنى . فبعد وفاة تكلتي نورتا كانت هجرة شـعوب البحر قـد غمرت اسيا الصغرى وسوريا فاكتسحت المملكة الحثية وجاءت بالفريجيين * الى داخل اسيا الصغرى وبالفلسطينيين ** الى فلسطين ودفعت بمصر الى حافة الدمار . وفي الوقت ذاته بدأ الاراميون ، وهم اخر الفروع من البدو الساميين ، يتوافدون من سهوب سوريا باعداد متزايدة ويتجهون شرقا نحو الفرات ، ويعبرونه الى الجانب الاخر . ففي منطقة مستعمرات المملكة الحثية شمالي سوريا ، وفي المنطقة التي كانت ميتانية قبلا ، وفي بلاد بابل ذاتها في جنوبي بلاد ما بين النهرين ، لم يكن التصدي لهم بمكان من القوة . ولكن في بلاد الاشوريين وحدها استطاع الجيش المدرب بشدة والمجهز تجهيزا حسنا بالسلاح ، والموضوع في خدمة الايديولوجية الملكية القائمة على اساس الدين ، أن يسد الطريق امامهم الى ارض دجلة والزاب . فعبثا يشبه معركة متواصلة استمرت عبر عدة قرون ، مثارة بغضب اعمى ، نجحت بلاد اشـور ان تجنب نفسها من ابتلاع الاراميين لها كلية ، بعد ان استولوا على بابل . وبذلك نجحت بلاد اشور ، في ذات الوقت ، في تحويل دولتها الخاصة بها والصغيرة الى مملكة كبيرة اول الامـر ، والى امبراطورية اخيرا . وطالما ظل كفاح الشعب الاشوري ضد جيرانه في الشمال والغرب مستمرا ـ وذلك في القرون الثاني عشر والحادي عشر والعاشر قبل الميلاد ـ فانه يكاد لم يبق لهم وقت كاف او قـوة مدخرة للقيام بمشروعات عظيمة في ميدان البناء او النحت او الرسم . ومن المحتمل انه لهذا السبب كانت النتاجات الفنية الباقية جد قليلة حتى من عهد حكم الملوك العظام ، خلال الفترة بين تكلتي نورتا الاول واشور ناصربال الثاني (حوالي سنة ١٢٠٠ ـ ٩٠٠ ق . م .) .

صحيح اننا اخبرنا بعض الشـيء عن ابنية معابد في كتابات لعدة ملوك (٨٥) . غير ان البناء المهم الوحيد من هـذا العصر المضطرب ما يزال ماثلا في معبد انو ـ ادد Anu - Adad في مدينة اشور ، والذي اشتغل به تكلات بليزر الاول وابوه خلال القرن الثاني عشر قبل الميلاد ، حين قاما باعمال الصيانة ايضا في المعبد القديم في مدينة اشور . فالتأكيد على انو (= ال EL ؟) ربما يعود الى تأثير ارامي (٨٦) . غير ان مخطط الارضي كان على غرار مخطط معبد سن شمش الاقدم في مدينة اشور (انظر ما سبق) . وفي الوقت الذي كان فيه الاشوريون يتغلبون على تدفق الاراميين ويتلمونهم لم يكن الاله اشور قد تحول حسب من زعيم على الجبال ايخ الى زعيم مجموعة الالهة ، بل ان الملوك الاشوريين ـ الذين كانوا (وحتى اكثرهم عظمة وهو تكلتي نورتا الاول في القرن الثالث عشر قبل الميلاد) الزعماء الوحيدين لدولة عظمى ، اذا ما قورنوا مع الملك الحثي او الفرعون

* الفريجيون : اقوام حلوا في الاناضول في زمن ضعف الحثيين الذين قضى التراقيون على امبراطوريتهم في حوالي ١٢٠٠ ق . م وقد اسس الفريجيون دولة لهم في ٧٥٠ ق . م .

** الفلسطينيون كانوا يسكنون جزر بحر ايجة وقد هربوا من موطنهم عند تنقل الاقوام اليونانية واتجاهها الى بلادهم . وحل الفلسطينيون في الساحل الشرقي لبحر الابيض المتوسط . وباسمهم عرفت فلسطين .

المصري ـ صار الآن لزاما عليهم ان يطبقوا مفهوم اشور كحاكم لامبراطورية عالمية . فهذا التحول في مفهوم الملكية هو اساس الفرق بين الامبراطورية الاشورية الحديثة والمملكة الاشورية في العصر الوسيط .

ويعبر النتاج الفني لاشور الحديثة ، وعمارتها وكذلك فنها ، عن هذا المفهوم الواسع المشبع بالحياة الملكية . واننا بعدم نسياننا هذا المفهوم حسب نستطيع ان نفهم ونقيم المسألة التي يجب ان نحملها في اذهاننا دوما وهي : الى اي مدى كان هذا المفهوم الجديد للملكية متأصلا في بلاد اشور وما هو المدى الذي كان فيه متأصلا في العناصر الارامية الشخصية الاشورية الحديثة ؟ .

ومع ان الاراميين لم يشاركوا الاشوريين في حب القتال والفتح الا انه ، اكثر من الدولة الاشورية المحلية ، كانت لهـــم طبيعة البدوي المتمثلة في التوسع والتجوال ، والتي وجـــدت افضل تعبير لها في لغة الفتح . فبهذه الطريقة وحدها نستطيع ان نفهم لماذا كان اغلب ما يميز العمارة والفن في العصر الاشوري الحديث عن ذلك الذي يعود الى اوائل ألعصر الاشوري الوسيط ، قـــد نشأ في بقايا المستوطنات الارامية التي قامت في منطقة اواسط الفرات وعلى رافديه ، الخابور والبليخ ، في بيت اديني ، وبيت ـ بهياني*، وفي المستعمرات الحثية شمالي سوريا قرب كركميش التي اصبحت ارامية بصفتها ، وكذلك في تل حلف قـــرب رأس العين .

ومع تحول عميق جار كالذي خضع له الفن الاشوري خلال الفترة بين تكلتي نورتا الاول واشور ناصربال الثاني ، لا يوجد بكل وضوح تبدل في اسلوب الاشكال الفردية او اعادة تشكيل تركيب المناظر حسب ، بل كذلك وجـــود فروع جديدة من الفن كان لا بد ان تظهر بالاضافة الى الفروع القديمة . فنحن لا نحتاج الا الى تسمية اثنين من اكثرها اهمية وهما : المنحوتات الجدارية الثانة الرخامية ، وما سمي بالمسلة Obelisk . ومع ذلك تتوفر لدينا نتاجات فنية قليلة هي حقا من هذا العصر الذي تميز بالتحلل واعادة البناء ، من سنة ١٢٠٠ الى ٩٠٠ قبل الميلاد ، لكنها لا تكفي لان تساعدنا على القيام بكشف منتظم ، ولو انها تلقي القليل من الضوء على اطوار معينة في تطور الفن ، اطوار لم تكن دوما متجانسة مع الشخصيات البارزة في التاريخ السياسي لهذا العصر ، اولئك الذين حملوا اشور معهم مرارا وتكراراً عبر عصور الضعف والى الامام دوما باتجاه هدفها اي اقامة امبراطورية عالمية .

في كل المجموعة التي لدينا من اعمال الفن الاشوري يوجد تمثال برونزي نادر نشره ليون هويزي Leon Heuzy قبل عشرات من السنين في كتابه (الاصول الشرقية للفن Origins Orientales De L'Art الصفحة ٢٦٥ وما بعدها) (اللوحان ٢٤٨ ، ٢٤٩) وهو يحتوي على كتابة اخبارية تقول (الى عشتار السيدة العظيمة التي تسكن في اي ـ كاشان ـ كلم ـ ما E-Gashan Kalam-Ma (في) اربيلا ، الى السيدة العظيمة . . . . . . من اجل حياة اشور دان Ashurdan ملك اشـــور ، ومليكه . . . . شمشي ـ بل ، كاتب اربيـــلا ابن نركال ـ نادن ـ اخي Nergal-Nadin-Akhi الكاتب في سبيل حياته وسعادته وسعادة ولده البكر . وتمثال من البرونز يزن منا ، اوقفه وجاء به كهدية ، واسم هذا التمثال (يا عشتار الاذن صاغية لك) وكان اشور دان هذا ، وهو الاكثر احتمال اول من سمي بهذا الاسم ، حاكماً مهما في القرن الثاني عشر قبـــل الميلاد . فالشكل النحيف في ثوب ضيق وعلى كتفه شال انيق صغير وحزام ذو سيرين عبر الكتفين ، هو قطعة من

* بيت ـ اديني كانت محصورة بين اعالي الفرات ورافده نهر البليخ . اما بيت ـ بهياني فكانت عاصمتها كوزانا وهي تل حلف حالياً في شمالي سوريا .



اللوحتان ٢٤٨ ـ ٢٤٩ تمثال من البرنز لأشور دان الأول ؟ الارتفاع ٣٠ سم. متحف اللوفر باريس.

نحت مجسم اشوري باقصى ما يمكن . ولقد صيغ كلية من حيث الاساس على شكل عمود يمكن تصوره من نقطة نظر واحدة . وقد حوزت تفاصيله برقة كبيرة . ولا توجد هنا اية معالم للتأثير الارامي ، الذي كان في ذلك العصر جد ظاهر في بلاد بابل ، في دور كوريكالزو مثلاً .

وتملك من القرن الحادي عشر قبل الميلاد نتاجاً آخر غير اعتيادي متأخراً في زمنه توطنا انه جذع تمثال امرأة عارية قد من الحجر بمهارة . وليس في مقدور احد ان ينسب هذا التمثال الى نفس الشعب او ذات القرن لولا الكتابة المقتضبة التي يحتويها (٨٨) . وذلك لأنه يمثل مفارقة بارزة في الاسلوب عن السلسلة المتنوعة من التماثيل الاشورية المجسمة المعروفة لدينا حاضراً - ليس بالنسبة الى تمثال اشور دان البرونزي حسب بل للنحت الاشوري المجسم برمته . فهذا التمثال المكتوب الذي يحمل اسم الملك اشور - بل - كالا Ashur Bel Kala بن تكلات بليزر الاول العظيم يمكن ان يعتبر قدر الامكان اجمل صياغة اشورية للجسم العاري . اما انه عثنار بصورة بحرية من "نينوى عثر عليه فيها هرمز رسام * على مقربة من معبدها خلال القرن الماضي فلا يمكن ان تكون مصادفة : فهنا استطاع نحات الشرق القديم بالمرة ان يتحرر ، عن طريق مادة الموضوع ذاتها ، من اسلوب تغطية الجسم بالملابس . وان المرء يستطيع ان يرى حالا في المهارة التي اظهرت في صياغة هذه الاشورية المتعرية من القرن الحادي عشر قبل الميلاد ، بان ممارسة تغطية الجسم لم تكن تعود الى انعدام القدرة الفنية وانما كانت نتيجة موقف ذهني (لوح ٢٥٠) .

والنتاجات الفنية الوحيدة الاخرى التي حفظنا علينا من اواخر الالف الثاني قبل الميلاد ، من القرنين السابق واللاحق لتكلات بليزر الاول ، اول ملك اشوري استطاع ان يوقف زحف الاراميين ، هي ذات اهمية اكبر للبدع في صياغتها الفنية وليس لأية قيمة فنية لها . وبفضل كشفين عظيمين اصبح النقش الاشوري على الاختام من القرن الثاني عشر قبل الميلاد جد معروف لنا (٨٩) (الالواح لك ٦ ، ٧ وس ٩ ، ١٠) . وهذا النقش يكشف عن نفسه بجلاء ، في مادة الموضوع والاسلوب كليهما ، كصدى للنحت الحجري العظيم في العصر الاشوري الوسيط (٩٠) .

ومن ناحية اخرى يمثل النحت النائي، الذي نحت لتكلات بليزر الاول على سطح صخرة قرب منبع نهر دجلة ، قيمة تاريخية ، وكذلك الكتابة الموجودة عليه (٩١) . غير ان النحت النائي، ذاته (٩٢) ، وهو صورة الملك ، يندر ان تكون له اية جدارة كنتاج فني . ولكن اهميته تأتي من كونه اقدم مثال لهذا النوع من نحوت الصخر النائية في المملكة الاشورية . وان صيغته التصويرية مهمة لأنه يبين ان الملك ما يزال يرتدي قبعة بسيطة في شكل طربوش وبدون لباس مخروطي ، اي انه يرتدي في الغالب لباس الرأس الملكي الاشوري حسب وليس اللباس البابلي . والواقع انه لم يصف نفسه في كتاباته بانه ملك بابل . ولكن الملوك الذين خلفوا اشور ناصربال الاول اول من ارتدوا القبعة الاشورية البابلية المزدوجة (السلة البيضاء) . لكن تكلات بليزر الاول يرى مرة اخرى وهو يرتدي القبعة الواضحة في شكل طربوش في طبعة ختم على زهرية كبيرة بكتابته التي اكتشفت في مدينة اشور (٩٣) .

ويمثل الطراز الآخر من النصب ذات الاهمية في تطور النحت الاشوري النائي، ولأول مرة ، الآن في

* هرمز رسام من عائلة رسام المعروفة في الموصل اشترك في التنقيب مع المنقبين الانكليز ، ولاسيما لايارد ، في نينوى في الخمسينات من القرن الماضي وقام بنفسه بتحريات قليلة في تلول ابو حبة والدير وتل ابراهيم .

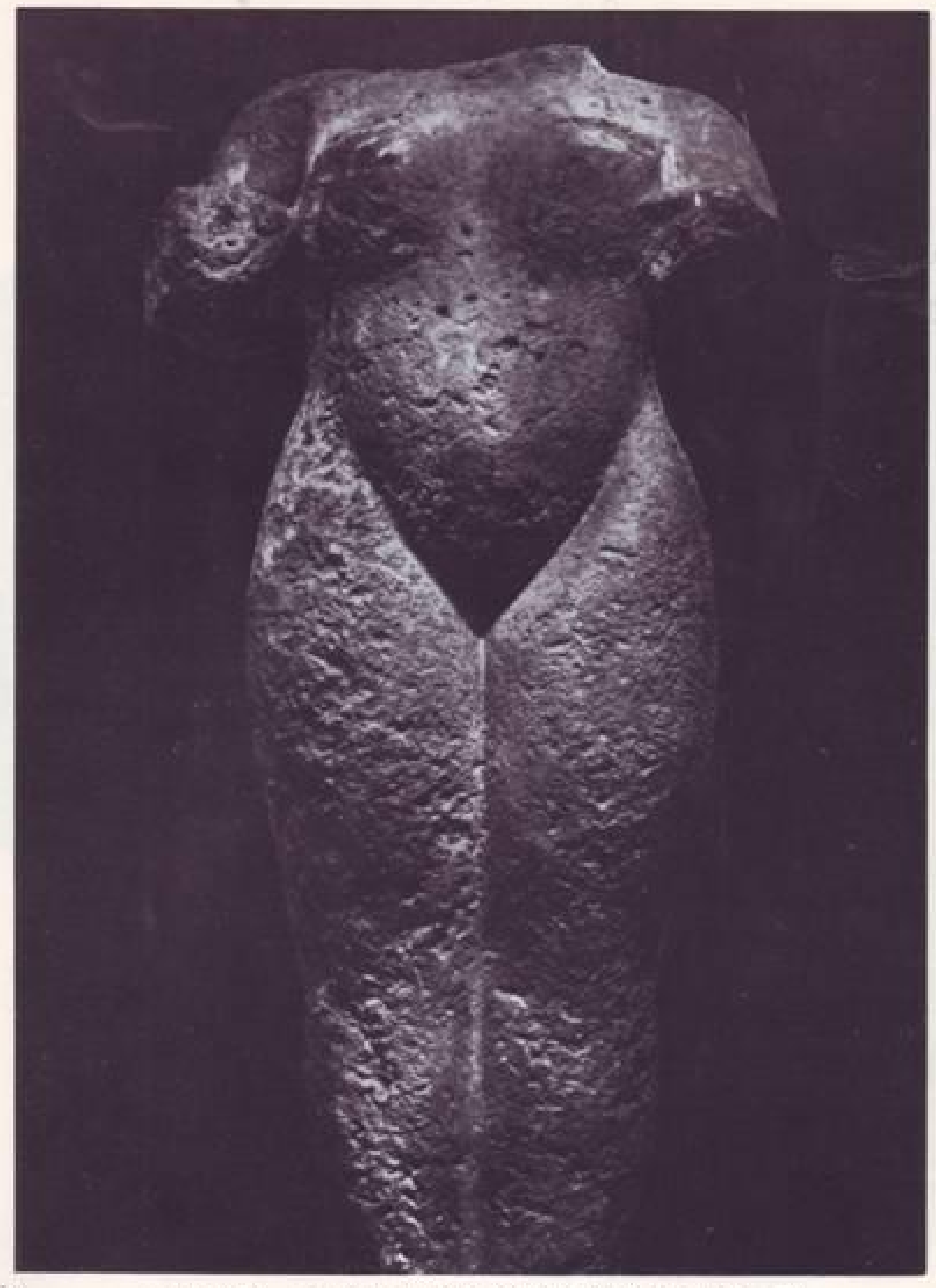




اللوح : ك ٦ ـ ٧ ختمان اسطوانيان من العصر الآشوري الوسيط.



اللوح : س ٩ ـ ١٠ ختمان اسطوانيان من العصر الآشوري الوسيط.



اللوح ٢٥٠ تمثال من حجر كلسي لامرأة عارية عليه كتابة لآشور بل كلا . من نينوى . الارتفاع ٩١ سم . المتحف البريطاني في لندن

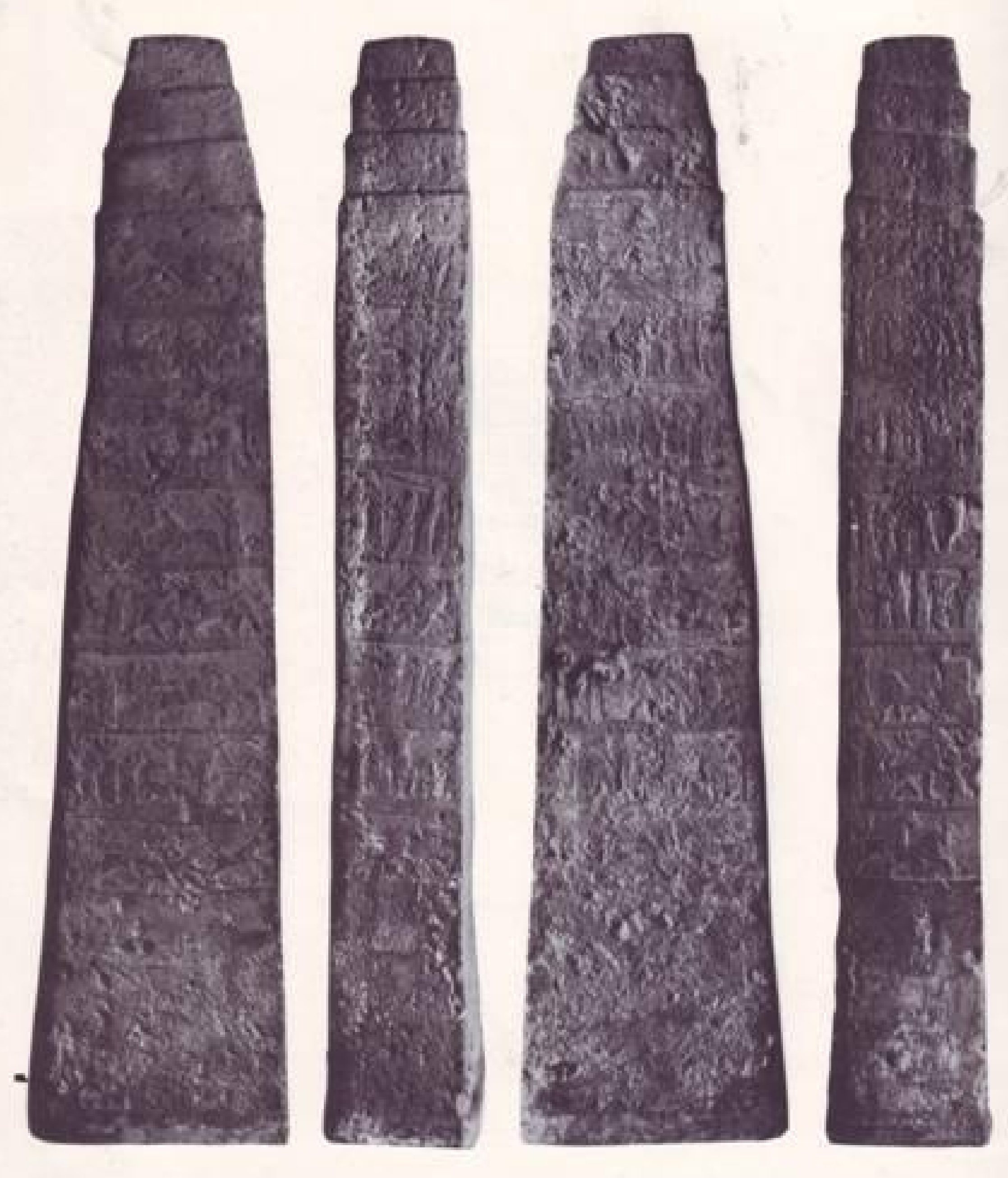
قطعة اكتشفها هرمز رسام في قوينجق (نينوى) . في ذات الوقت الذي اكتشف فيه جذع تمثال عشتار الذي مرّ وصفه . فهذه القطعة المعروفة بالمسلة المكسورة محفوظة الآن في المتحف البريطاني ، وهي تمثل الجزء الاعلى المكسور ذا المستويين من مسلة اشبه بعمود ذات قاعدة مستطيلة . وتحوي جبهته منظراً بنحت ناتيء (لوح ٢٥٢) والى يمينه كتابة في خمسة اعمدة لتكلات بليزر الاول او على اكثر احتمال ، لوالده اشور-كلا (٩٤) . ولا يمكن اعادة تاريخ هذا النوع من النصب الذي سمي خطأ بالمسلة ، الى العصر الآشوري الوسيط .

وقد بلغت هذه النصب ذروتها في اواسط العصر الاشوري الحديث ، حسب ، اي انها من عهد اشور ناصربال الاول في اواسط القرن الحادي عشر قبل الميلاد وما بعده كانت تمثل الوسط الرئيس للنحت القصصي الاشوري الثاني ، اي الوقائع الاولى المصورة للملوك الاشوريين . فهنا بنصب اشور بل كلا كانت المسلة في بداية تطورها ، وانها كانت تحتوي على مجال تصويري واحد ليس الا (٩٥) ، وان اخبار الملك ما تزال محصورة في الكتابة . ولكن حدث بعد ذلك ـ وربما بعد ثلاثين سنة من حكم اشور بل كلا ـ ان دونت اول الوقائع المصورة حتى في وقت سابق للنحت الجداري الثاني ، الذي يعود الى اشور ناصربال الثاني في كالح (نمرود) : وقد كان هذا النحت على افريز تصويري مستمر حفر على مسلة من نينوى هي المعروفة باسم المسلة البيضاء والمحفوظة في المتحف البريطاني .

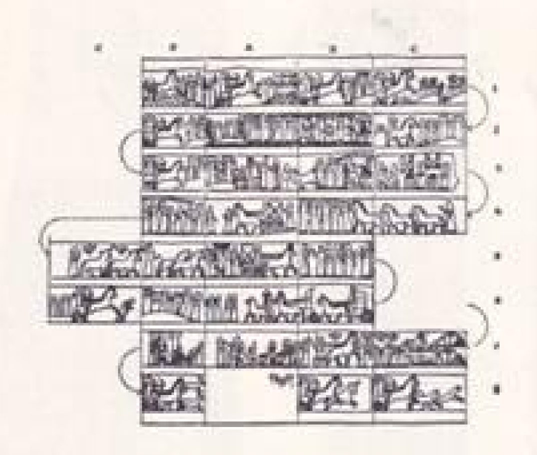


اللوح ٢٥٢ القسم العلوي من مسلة (المسلة المحطمة) لاشور بل كلا من حجر الحرايت من نينوى ، ارتفاع الصورة نحو ٢٢ سم المتحف البريطاني في لندن .

والمسلة البيضاء المحفوظة في المتحف البريطاني والتي اكتشفها هرمز رسام سنة ١٨٥٢ ـ ١٨٥٣ في قوينجق ، عبارة عن كتلة من حجر كلسي (٩٦) (لوح ٢٥١ الشكل ٩١) يبلغ طولها مترين وستين سنتيمترا متدرجة عند القمة ، وقد انجزت دون هندام وبحفر على جانبيها الضيقين وعلى



اللوح ٢٥١ المسلة البيضاء لآشور ناصربال الأول ؟ من حجر كلسي أبيض ، من نينوى ، الارتفاع ٢،٩٠ م ، المتحف البريطاني في لندن .



الشكل ٩١ شريط من رسوم النحوت النافئة على المسلة البيضاء من نينوى

جانبيها العريضين . وهي تحتوي على كتابة ناقصة من اربعة وثلاثين سطرا مع سطرين مضافين وافريز نحت ناتىء رتب في ثمانية اشرطة احدها فوق الآخر : وتحتوي هذه الأشرطة على بعض المناظر الثالفة جدا والمقسمة كيفما اتفق . غير ان الكتابة ومناظر النحت الناتىء تثير تنوعا في المسائل التي تخص التاريخ والاسلوب .

ولقد استطاع هرمز رسام ان يتعرف على اسم اشور ناصربال في الكتابة . وهذا هو السبب الذي حمله على ان يعزو المسلة البيضاء الى الملك المعروف اشور ناصربال الثاني مؤسس المملكة الاشورية الحديثة . ولقد كان اونكر E . Unger اول من عزا النصب الى الملك الاسبق اشور ناصربال الاول معارضا في ذلك لاندسبركر Landsberger * ، بعد ان اعاد دراسة الكتابة والنحت الناتىء ايضا . ولم يكن يبدو ممكنا حل قضية صحة تاريخه بوسائل علم اللغات وحدها . ولكن ما دمنا نستطيع الآن ان نفحص نتاج النحت الناتىء لاشور ناصربال الثاني في تنوع غني لدرجة لا تصدق من النحوت الجدارية الناتئة ، وعلى الأخص من قصره في كالخ (نمرود) (انظر ما سيأتي) فانه سيصبح في مقدورنا اما ان نعزو المسلة البيضاء الى هذا الملك ، او ان نقرر عكس ذلك . ومن الامكان اجراء مقارنة تحت ثلاثة عناوين : (١) مادة الموضوع و (٢) التركيب و (٣) الصبغة التصويرية ، وتاريخ الحضارة المادية .

وحين يفحص المرء الموضوعات التصويرية برمتها والمرسومة على المسلة البيضاء (٩٧) ، كالحملات الحربية الى الجبال ، وافتتاح المواقع والمدن القوية ، وتقديم الجزية الى الملك الاشوري ، والنذور امام المعبد ، والوحوش تصطاد سيرا على الاقدام او من فوق عربة ، يتضح له في الحال ان هذه المواضيع هي ، بصفة اساسية ، ذات المواضيع التي استخدمها اشور ناصربال الثاني لاول مرة في غرفة العرش في قصره بمدينة كالخ على الواح جدارية مزينة بنحوت ناتئة متصبة .

لقد اشترك اشور ناصربال الثاني ، النحت الناتىء القصصي مع مقتطفات من سجلات حولياته تتكرر على لوح وهي ما تعرف بالكتابة القياسية . كذلك ضمت المسلة البيضاء نصاً قصيرا بالحروف المسمارية الذي يعتبره انكر ، وقد كان على الاكثر مصيبا في ذلك ، مرتبطا بالمناظر المصورة في النحت الناتىء . ومع ذلك فان الطريقة التي قسم بها النحات المجال التصويري المحدود في المسلة البيضاء ، والاسلوب الذي رتب به المناظر المفردة في جوانبها ، ليست متناسقة ، ولا تنم سوى اشارة ضئيلة الى اي تصميم مخطط . وان هذا العامل وحده يجعل من العسير بالمرة الاعتقاد بان اي فنان منفرد ، او راع للفن ، كان هو المسؤول عن المسلة البيضاء ، وعن النحوت التاريخية الناتئة الاولى في كالخ (نمرود) . ذلك ان ترتيب تاريخ الحوادث الاشورية المصورة ، وحرية تصميمها وتركيبها المتزن ذا التهذيب الرفيع ، هو واحد من اغرب وامتع ابداعات العصر الاشوري الحديث ، ذلك العصر الذي بدأ على وجه الدقة بحكم اشور ناصربال الثاني . غير ان المسلة البيضاء لا تبين اي شيء من هذا . ذلك ان نحات المسلة البيضاء لم يكن لديه ابدا اي تقييم للفكرة القائلة بان الصورة والسطح التصويري يجب ان يعالجا بعلاقة مخططة منظمة ، وان هذه العلاقة يمكن ان تكون القاعدة للتركيب التصويري كله . فحتى الافاريز التصويرية الثمانية التي تحيط بالجوانب الاربعة من المسلة البيضاء ، احدها فوق الآخر ، لم تكن قد رسمت افقياً ولم تكن تلك الاشرطة التي تفصل بين الافاريز المصورة ، تلتزم تقريباً بذات الارتفاع . وهناك صفة اكثر اهمية هي انه حتى تقسيمات النحت

* اونكر ولاندسبركر . كلاهما من علماء المسماريات الالمان والاول منهما من اشهر مؤلفاته كتابه المعنون « بابل المدينة المقدسة » ١٩٣١ . والثاني له دراسات موسعة في المعاجم السومرية . وقد اشترك في وضع المعجم الاشوري المفصل الذي تعمل جامعة شيكاغو على نشره .

الثاني، التي تبين المناظر المفردة المختلفة لا تتلاءم مع التقسيمات المتشكلة من الجوانب المصورة الأربعة للحجر، اي ان الافريز القصصي المصور يستمر في الاستدارة حول زوايا الحجر، وتماماً في وسط احد الاشكال المصورة في ذلك الافريز وضع به احد الحيوانات دون اي انقطاع في التركيب. فهذا يجعلنا نظن بان المسلة البيضاء لا يمكن باية حال ان تعتبر نتاجاً من عصر اشور ناصربال الثاني (قارن التركيب في المسلة السوداء فيما يأتي).

فبالنسبة الينا ولكي نستطيع ان نجري مقارنة بين المسلة البيضاء والنحوت الجدارية الثابتة في كالح (نمرود) نجد ان صفة النحت النائي على المسلة جد فقيرة، بغض النظر عن سوء المحافظة عليها، وان تنفيذ كل التفاصيل التخطيطية والتشكيلية، قد تم باهمال بالغ بحيث لم يعد في مستطاعنا ان نميز بدقة حدود الاشكال وصياغة السمات الفردية، بما يكون الصفة الاسلوبية الخاصة لكل عمل فني.

ان من الايسر انجاز مقارنة للصيغة التصويرية (اي مقارنة بين مختلف التفاصيل الحقائقية المختلفة، مثل طراز الشعر والملبس ورسوم الحيوانات والنباتات والادوات والاسلحة والعربات والاثاث وغيرها). ومن دون ان نتمكن في هذا الكتاب من تحقيق مثل هذه المقارنة بعمق منسق، فان النقاط اللاحقة تمثل القليل من الفروق البينة للطبيعة التصويرية بين مناظر لها ذات الموضوع ترى على المسلة البيضاء، وفي النحت النائي الذي يعود الى عصر اشور ناصربال الثاني بالتتابع.

١ ـ جهزت عربة الحرب والصيد التي تخص الاخير، دائماً بترس، غالباً ما تتوسطه صورة اسد، مثبت وراء بدن العربة. وبين القضيب الامامي للعربة ورأس عريش العربة يوجد على الدوام غطاء معيني الشكل يمتد عبرها، ومن المحتمل انه يحمي ركاب العربة من الغبار. فكلا التفصيلين المميزين لعربات الحرب في القرن التاسع قبل الميلاد لم يكونا موجودين تماماً في المسلة البيضاء (٩٨) (انظر الالواح ٢٦١ـ٢٦٦).

٢ ـ وضعت على رؤوس الخيول الموجودة في المسلة البيضاء زينة تتألف من وريدات متوجة بحزمة من الريش (الحقل أ ٥، ٦ د ٨، ج ٨ د ٢). فبالنسبة الى اشور ناصربال الثاني كانت زينة رؤوس الخيل التي تشبه المدة تستقر مائلة عبر جباهها، لكنها مع ذلك كان لها ريش ايضاً (٩٩).

٣ ـ يرى اشور ناصربال الثاني في النحت النائي من كالح على الدوام وهو جالس على كرسي بسيط دون مسند للظهر (انظر اللوح ٢٥٩) (١٠٠) لكن الملك في المسلة البيضاء له دائماً كرسي ذو مسند ظهر عال (ب ٣ د ٧).

٤ ـ توجد ايضاً فروق ملموسة في اداء رسوم النباتات والحيوانات. فالشجيرات الواطئة ذات الاغصان الثلاثة، تنتهي رؤوسها بورقة (الحقل التصويري ج ٥) في المسلة البيضاء انما يقصد بها ان تمثل المنظر الطبيعي، وهي لا تظهر في نحت اشور ناصربال الثاني. وتشترك مع هذه الشجيرات ماشية تم ابراز هياكلها وعضلاتها بطريقة واضحة مبالغ فيها جداً. فالحيوانات تبدو اشبه بالرسم العارية، وتلك سمة لا يمكن ان نشاهد في اي موضع من منحوتات اشور ناصربال الثاني. ففي هذا النحت الحيواني تكون السمة الوحيدة المشتركة هي الجهاز العضلي لأطراف الثور الخلفية وهي مصورة بالشكل المقلوب لزهرة الخزامى (ج ٥).

اما صيغة الخيل التي تشاهد في المسلة البيضاء فانهما لا تشبه ما كان موجوداً خلال القرن التاسع قبل الميلاد ذلك لأن الحيوانات كانت ترى، بصفة خاصة وهي تضع ارجلها الاربعة على الارض، بينما ترى في نحت اشور ناصربال الثاني وهي ترفع احد السيقان الامامية (أ ٥)

(١٠١) (انظر اللوح ٢٦٧) . ففي هذا تبدو المسلة البيضاء اقدم عهداً من منحوتات اشور ناصربال الثاني .

٥ ـ هناك فرق واضح بين المسلة البيضاء ومنحوتات اشور ناصربال الثاني هو نمط الشعر والملبس لدى الملك وموظفيه . ففي المسلة البيضاء نجدهم كلهم دوماً يرتدون ثوباً طويلاً ناعماً مزيناً حـزيناً تزييناً غنياً بتطريز ذي اشرطة عمودية وافقيـة . وفي بعض الاحيان تلقى قطعة من القماش ايضاً على هذا الملبس لكنها لا تلف كما كان الامر في القرن التاسع قبل الميلاد حول الجسم في اشـرطة مائلة تتجه لغاية الساق . اما لباس رأس الملك فهو دائماً تاج اشبه بالطربوش عليه نتوء مخروطي ، اي بخلاف تكلات بليزر الاول . الملك في المسلة البيضاء الذي لبس قمة المشكلة البابلية كما كان يفعل ذلك كل الملوك الاشوريين الذين جاؤا بعد تكلات بليزر الاول .

ولكن بما له اهمية خاصة ان نلاحظ ان جملة من كبار الموظفين في المسلة البيضاء بالاضافة الى الملك ، يرتدون الطربوش (١٠٢) وان هذا الشيء يمكن ان يشاهد مصادفة خـلال عصر تكلتي نيورتا الاول (١٠٣) ولكن لا وجود له ابداً في عصر اشـور ناصربال الثاني وما بعده . وللمرة الثانية نرى في منحوتات اشور ناصربال الثاني ، ان الوزير (٥) وحـده يلبس اكليلاً واساور . كذلك لا يتطابق نمط الشعر واللحى مع الزي في عهد اشـور ناصربال الثاني حين كان الموظفون حليقي اللحى بصفة عامة وكانت انماط الشعر في المسلة البيضاء تختلف عن الانماط الموجودة في منحوتات اشور ناصربال الثاني . ففي هذه النحوت الاخيـرة تبرز لمة الشعر الكثيفة التي تغطي نصف طول الرقبة . بشكل مائل من الرقبـة في خصلات قوية متوازية ، في حين نجد في المسلة البيضاء لمة طويلة تبرز من تحت الطربوش في التواءات سائبة تماماً ، مثلما هو الامر بالنسبة الى تكلتي نيورتا الاول .

ان اسم اشـور ناصربال باضافة عبارة ليمو Limu الذي ورد في الكتابة المحفورة على المسلة البيضاء من نينوى ، لا يترك لنا اي خيار آخر في تشخيص صاحبها بدلاً من واحد من الملكين الاشـوريين اللذين عرفا في التاريخ بذلك الاسم وهما اشور ناصربال الاول (١٠٤٧ـ ١٠٢٩ قبل الميلاد) واشـور ناصربال الثاني (٨٨٣ ـ ٨٥٩ قبل الميلاد) .

ان الفروق التي اوضحت فيما سبق في اداء عدد من التفاصيل الحقائقية بين المسلة البيضاء ومنحوتات اشـور ناصربال الثاني الجدارية الثابتة ، تحول دون اختيار الملك العظيم من القرن التاسع قبل الميلاد ، مؤسس الامبراطورية الاشورية الحديثة . ولذلك فاننا نستطيع ان نعزو المسلة البيضاء الى الملك الاول الذي يحمل ذلك الاسـم ليس الا . فاذا ما تم ذلك فان اسلوبها سيتطابق ايضاً مـع موقعها في الزمن والتاريخ . ذلك لأن النحوت الثابتة على المسلة البيضاء هي نتاج عصر انحطاط في بلاد اشـور . ففي تنفيذها بدون عناية وبغير مبالاة للشكل ، وبتركيبها المفكك ، تكون خارج نطاق المؤسس العظيم للسـلطة الاشورية الملكية ، المتغلب الاخير على الاراميين ، اشور ناصربال الثاني المبدع الحقيقي للفن الاشوري . فلقد كان اشـور ناصربال الاول ـ كما تبينه الناظر على المسلة البيضاء ـ ملكاً قديراً من ملوك العصر الاشوري الوسيط ، والزعيم الذي يندر ان يختلف عن كبار موظفيه وحاشيته في كل المظاهر الخارجية . اما اشور ناصربال الثاني من الناحية الاخرى كما نجده مباشرة في النحوت الثابتة في غرفة عرشـه فقد كان مخلوقاً من طبيعة رفيعـة ساحـرة ، يتمتع بالاحترام باعتباره كائناً خارقاً للطبيعة ، ليس من قبل موظفيه حسب بل ومن قبل

٥ يسمى الوزير في اللغة الاشورية باسم ترتان Turtan .

الكائنات الخارقة الاخرى . وهنا يكمن الحد الحقيقي بين المملكة الآشورية في العصر الوسيط والمملكة الآشورية في العصر الحديث .

ب - الفن الآشوري الحديث

١ - القرن التاسع قبل الميلاد

(تكلتي نورتا الثاني - شلمنصر الثالث)

(أ) - التأثير الارامي على الفن الاشوري

الى اي مدى تأثر الاشوريون بالآراميين خلال العشرات الاول من سني القرن التاسع قبل الميلاد ، وعلى الاخص في الامارات الحثية الحديثة التي طغت عليها الصبغة الارامية في شمال سوريا وفي شمال بلاد الرافدين؟ هذا ما يظهره لنا ، وبطريقة مدهشة ، نحت نافر لتكلتي نورتا الثاني والد اشور ناصربال الثاني (٨٨٣ - ٨٥٩ ق . م .) . يوجد هـذا النحت النافر على نصب من حجر البازلت ذي مقطع مثلث الشكل غير منتظم . وقد اكتشف مؤخراً في تل عشارة (ترقة) * على نهر الفرات (١٠٤) (اللوحان ٢٥٤ ، ٢٥٥) وتصف الكتابة القصيرة التي نقشت بخط مسماري قديم ، انتصار تكلتي نورتا الثاني على دولة لاقي الارامية في منطقة الفرات الاوسط وقد صـورت دولة لاقي في هـذا النحت النافر رمزياً في شكل افعى كبيرة ملتوية ، دمرها الآله ادد الذي يرى وهـو يلوح الى الاعلى بفأس امسك بها بذراعه الايمن . كذلك يرى والد الملك ، ادد - نيراري الثاني ، وهو يرقب القتال ، ويمسك بعصا في يده اليمنى ، ويتدلى قدرة في يده اليسرى ، وقـد لف شعر الآله في شكل لمة على الرقبة ، ووضعت فوقها خوذة مخروطية الشكل لها قرنان يبرزان من جبينه . كما ان له ايضاً ضفيرة تتدلى على ظهره حتى تصـل الى ركبتيه مثـل الالهة الحثية وعلى غرار تلك الآلهـة التي وجـدت في المنحوتات الثالثة من مدينة شمأل (زنجرلي) ** في شمالي سوريا . ولقد نحت تمثال الملك بطريقة شوهت بها نسب جسمه تشويهاً كاملاً ، حيث لا نجد هنا ، وللمرة الثانية ، ادنى اثر اشوري في مظهره ، ولا في ملابسه ، ولا في بنية جسمه .

ظل ان الفن في عهد اشـور ناصربال الثاني بن تكلتي نورتا الثاني وخلفه ، قد استمر في ذات الاتجاه الذي كان عليه في عهد ابيه . لكن كل التراث الفني من العصر الاشوري الوسيط قد ضاع ، ولكن فن الشرق القديم فناً حثياً وارامياً مسخراً لخدمة الآله ادد وليس الاله اشور .

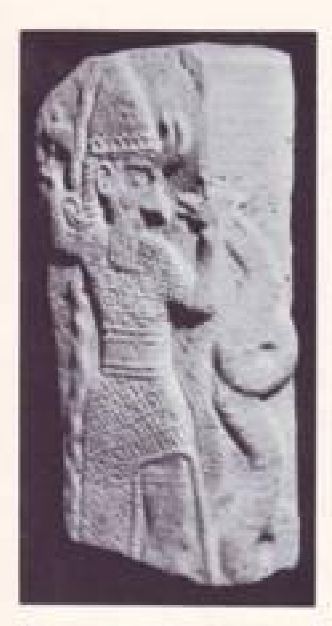
ومع ذلك استطاع اشور ناصربال الثاني خلال حكمه الطويل في النهاية ان يتحرر من الآراميين ليس في المجالات العسكرية والسياسية حسب بل وفي ميدان الفن والبناء الاشوريين . فهو لم يحطم الآراميين بقسوة حسب بل شرع يوطنهم ايضاً على حدود المملكة الاشورية .

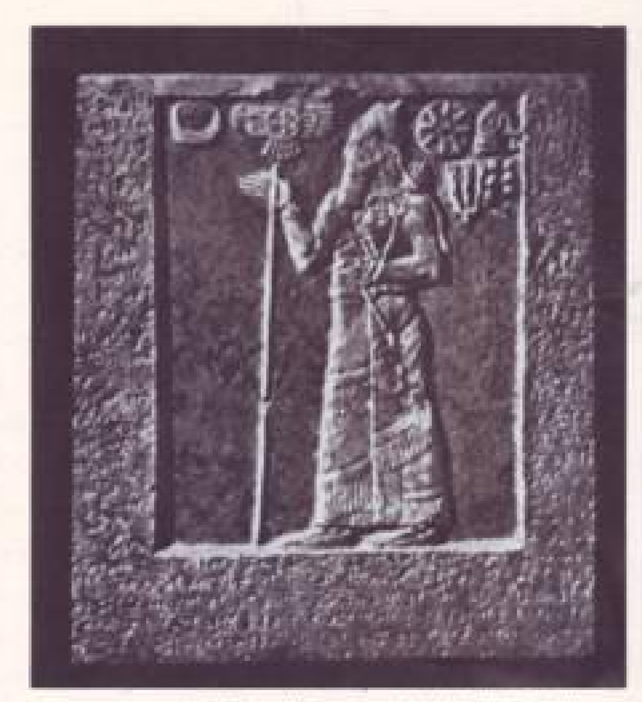
والحقيقة ان عاصمته الجديدة كالح نمرود *** التي اسسها سلفه شلمنصر الاول على مقربة من التقاء نهـر الزاب بدجلة ، انما تم بناؤها بمساعدة الالوف من الآراميين المرحلين وقد احتفل في هذه المدينة باقامـة

* تل عشارة (ترقة) على الفرات بالقرب من دير الزور ، اصبحت فيما بعد عاصمة لمملكة حانا ، وقد وجدت فيها كتابة تذكر ان شمشي ادد الاول بنى فيها معبداً لداكان .

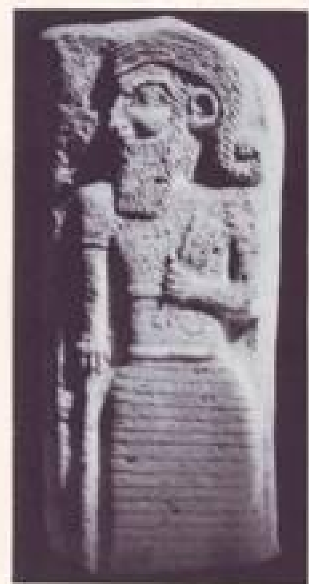
** (زنجرلي) (شمأل اوسمأل القديمة) وتقع بين انطاكية ومرعش ووجدت فيها اقسام الآثار والنصوص الارامية من القرن الثامن او التاسع ق . م .

*** نمرود (العاصمة الآشورية كلحو او كالح) . تقع بالقرب من الضفة اليسرى لدجلة على ٣٥ كم من شرق جنوب الموصل . نقب فيها لايارد خلال ١٨٤٥ - ١٨٥١ واخيراً اجرت فيها المدرسة البريطانية للبحوث الاثرية في العراق تنقيبات واسعة من ١٩٤٩ - ١٩٦٢ كانت معظمها بادارة ماكس ملوان . وتقوم الآن مديرية الآثار العامة باعمال صيانة واسعة فيها .





اللوح ٢٥٣ القسم العلوي لمسلة من حجر رملي لآشور ناصربال الثاني ، من نمرود
الارتفاع ١,٢٨ م ، متحف الموصل



اللوحان ٢٥٤ ، ٢٥٥ مسلة من حجر البازلت لتكلتي نورتا الثاني
من تل عشارة ، الارتفاع ٩٠ سم ، متحف حلب

حفل شكران عظيم بمناسبة اكتمال بناء اول قصر ملكي كبير في العصر الآشوري الحديث ، هو القصر الشمالي الغربي ، اول صرح للفن الآشوري الحديث .

وقد اكتشف لايارد A.H.Layard* هذا القصر في القرن الماضي ، ثم تحراه ملوان بصفة اوسع مؤخرا وقد دون آشور ناصربال الثاني وصف هذا الاحتفال في كتابة مطولة على مسلة خاصة (١٠٥) (اللوح ٢٥٣). وهذه المسلة لا تطابق الشكل الاعتيادي للمسلة الآشورية ، لان شكلها المستطيل يشبه رقيما من الطين اكثر مما يشبه المسلات الآشورية الملكية الاعتيادية التي تكون طويلة ومستطيلة ومدورة عند الرأس . ولقد غطي سطح هذه المسلة كله ما عدا نصبة لحقل تصويري مربعة تقريبا يرى

* عالم آثار H. Layard بريطاني الجنسية ، من اشهر المنقبين الاوائل بكثرة الاماكن التي تناولها بتنقيباته ، حفر في نمرود ونينوى وبابل خلال ١٨٤٥ ـ ١٨٥١ وفي اماكن اخرى . ومن اشهر مؤلفاته : نينوى وبقاياها ، اكتشافات في نينوى وبابل ، النصب الاثرية في نينوى .

فيه اشور ناصربال الثاني في صفة متعبد ، وهو يحمل هراوته وصولجانه واقفا امام رموز الالهة الرئيسين من بين كل آلهته وهم اشور ، وان ، وعشتار ، وانو ، واداد وسين . ويحتوي نص هذه الكتابة الذي يخلد ذكرى بناء القصر ، على الكثير من التفاصيل الانسانية ، على نقيض حوليات الحروب الارامية المفزعة ، بحيث يشعر المرء ان ما قصده اشور ناصربال الثاني ليس استخدام الاراميين كقوة عاملة حسب ؛ بل ولكي يدمجهم ايضاً ، كوحده خاصه ، ضمن اتحاد الامبراطورية الاشورية .

ويبدو من المحتمل ان العنصر الاشوري قد تغلغل فيه الاراميون عن طريق ثقافتهم وعاداتهم الى درجة انه حتى اشد انصار المفهوم الاشوري للملكية عزما ، قد اضطر الى التخلي عن فكرة القضاء على الاراميين وابادتهم . وسنرى عاجلا ان من المحتمل ان لا يكون مجرد عمل يدوي ذلك الذي ساهم به الاراميون في بناء اول صرح اشوري ملكي عظيم ، ونعني به القصر الشمالي الغربي في كالح (نمرود) .

(ب) ـ قصر اشور ناصربال الثاني الملكي كوحدة من العمارة والفن التصويري

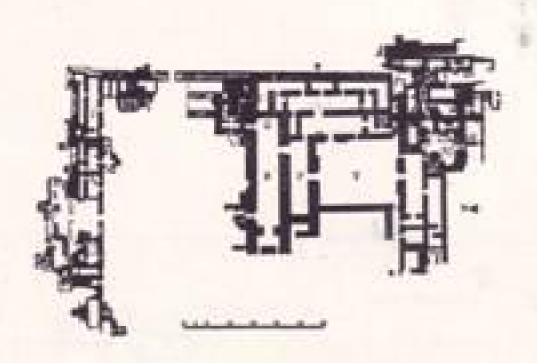
بنى اشور ناصربال الثاني القصر الشمالي الغربي في نمرود في السنة السادسة من حكمه ، بمساعدة الاراميين الذين جندهم ، ثم اطعم اليهم في حفل ديني للاحتفال باكمال القصر قبل ان يعيدهم الى بلادهم .

والواقع ان القصر قدتم كشفه قبل اكثر من قرن على يد ا . هـ . لـيارد الذي نشر مخططه ايضاً (١٠٦) (الشكل ٩٢) غير ان هذا المخطط لا يبين سوى جزء ـ وان كان هو الجزء المركزي ـ من قصر اشور ناصربال الثاني . فاذا ما اردنا ان نفسره تفسيراً صحيحاً في اصوله واهميته التاريخية ، فيجب علينا ان نأخذ بنظر الاعتبار الاقسام الاضافية والامتدادات التي كشفت عنها الحفريات الحديثة التي قام بها ملوان . وبصفة خاصة حقيقة ان الوادي الواسع الذي كونته سيول الامطار قد هدم الجناح الشمالي منه بمرور الزمن .

يبين مخطط آخر التنقيبات في قصر اشور ناصربال الثاني ، الشمالي الغربي ، الذي نشر في الجزء الرابع عشر من (العراق) (الشكل ١ ص٦) بكل جلاء ان البناء لم يكن يحوي ساحة داخلية منفردة هي الساحة Y



الشكل ٩٢ مخطط تنقيبات ليارد في القصر الشمالي الغربي في نمرود .

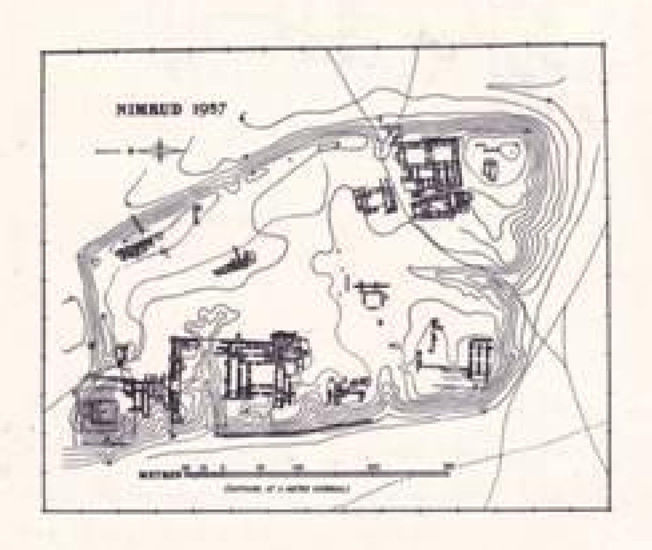


الشكل ٩٣ مخطط التحريات الحديثة في القصر الشمالي الغربي في نمرود

ـ كما يظهر ذلك من المخطط الذي نشره ليارد ـ ، بل انه ، تبعاً للتقليد الخاص بالقصور الاشورية الملكية في مدينة اشور*(انظر ما سبق) التي شيدت في عهد ادد نيراري الاول في العصر الاشوري الوسيط ، كان مؤلفاً من عدة مجاميع من الغرف وضعت كل مجموعة منها بزوايا قائمة حول ساحة مربعة او مستطيلة ، وان المجاميع ذاتها كانت بزوايا قائمة تشبه احداها الاخرى .

وقد تم الاستغناء عن سور خارجي موحد ومنتظم يحيط بالقصر كله (الشكل ٩٣) . فهذا الترتيب للمخطط الارضي يجعل اول قصر اشوري حديث في الواقع اشورياً حقاً ورمزاً للمفهوم الاشوري للملكية . ولكن ينبغي علينا ان لا نتغاضى عن المظاهر الاخرى التي تميزه عن بناء ادد نيراري الاول من العصر الاشوري الوسيط . ولا تظهر هذه المظاهر في ترتيب الغرف ، او في العلاقة العامة للغرف والساحات ، وانما تظهر بالاحرى ، في شكل الغرف المفردة ذاتها وفي تجهيزاتها . وفي التصميم واستعمال مختلف مباني الفناء التي تؤلف مع بعضها البناء كله . ففي مخطط ليارد ، لا توجد سوى ساحة مركزية هي الساحة Y . وحول الجوانب الاربعة منها غرف مستطيلة رتبت غالباً في شكل صفين . وتختلف ابعادها اختلافاً ظاهرا ، من القاعة الفخمة الى الحجرات الصغيرة .

وطبقاً لآخر التنقيبات (التي يمكن تعقبها بصفة افضل بالاشارة الى مخطط نمرود سنة ١٩٥٧) (١٠٧) (الشكل ٩٤) فان القصر الشمالي الغربي (الشكل ٩٣) يضم ـ بالاضافة الى الساحة Y ـ ساحة اخرى الى الشمال منها دمرتها سيول الامطار تدميرا كبيرا عند مبنى الغرف (ZT) . والى جنوبي الساحة (Y) ساحة ثالثة هي ساحة (AJ) في قسم الاقامة والسكن . وهناك احتمال عن وجود ساحة اخرى تقع الى الشرق وهي ايضاً محاطة ببنائها الخاص المؤلف من غرف .



الشكل ٩٤ مخطط الحفريات حتى عام ١٩٥٧ في نمرود .

ومهما كان هذا الامر فقد اتضح الآن بأن القصر الشمالي الغربي لآشور ناصربال الثاني في نمرود يطابق في تأليف مخططه المبدأ الاساسي الذي اوجد سابقة لبناء القصر الاشوري الحديث اي تقسيم القصر كله الى قطاعين رئيسين . يكون الاول منهما حول الساحة الامامية او ساحة المدخل المعروفة باسم بابانو . والثاني قلب المبنى كله حول ساحة داخلية ذات غرف للاستقبال والاقامة اي بيتانو (١٠٨) ففي القصر الشمالي الغربي تؤلف البابانو (١٠٩) القناة الشمالي الغربي الذي يقطعه وادي سيل الامطار ، مع البناء (ZT) . اما ساحة ليارد (Y) فانها تؤلف بكل غرفها المحيطة بها البيتانو . ويرتبط نظام القطاعين باوسع غرفة في المخطط كلـه . وهي في الوقت ذاته غرفة شكلها غير اعتيادي كثيرا ونعني بها الغرفة (ب) غرفة العرش . والمركز الحقيقي للقصر كله . فهذه الغرفة بالذات ـ اضافة الى تقسيم القصر الى بابانو وبيتانو . تمثل الظاهرة المميزة الثانية للقصر الملكي الاشوري الحديث ، لأن هذه الظاهرة لم تكن موجودة في قصر ادد نيراري الأول في مدينة اشور في العصر الاشوري الوسيط ، اكثر من تقسيم القصر الى منطقتين هما مباني الساحة الامامية والساحة الداخلية .

لم تكن الغرفة (ب) اوسع بكثير من شكل الغرف الاخرى حسب حيث يبلغ طولها حوالي خمسين مترا ، بل انها ايضا جد مستطيلة ومطولة لا يزيد عرضها عن عشرة امتار . ويتم الدخول اليها من الساحة الامامية الشمالية عبر بابين احدهما في نهايتها الغربية ، والاخر في نهايتها الشرقية . وفي داخل الغرفة منصة واسعة ذات درجتين وضعت على المحور الطويل للغرفة الوسطى امام الجدار العرضي الشرقي على شكل قاعدة لعرش ملكي . وفي


الشكل ٩٥ مخطط القصر في بيت الحاجات في ارسلان طاش .

الناحية الجنوبية من الغرفة (ب) ، وموازية لهـا ، توجد غرفة مستطيلة اصغر ، هي الغرفة (ف) لهـا باب في جدارها الجنوبي يؤدي الى الساحة الداخلية للقصر . ويربط الجانب الغربي من غرفة العرش ببيت صغير للسلم يمكن الاستدلال عليه بالمقارنة مع جملة قصور ملكية اشورية اخرى من العصور الحديثة ، لانه قد تأكد قبلا بأن هناك شبها كبيرا بين المخطط الارضي والترتيب العام للقصر الشمالي الغربي في نمرود ، وذينك العائدين الى القصر القائم في العاصمة الاقليمية حداتو Hadatu (ارسلان طاش) * (١١٠) (الشكل ٩٥) الذي شيده او جدد بناءه على اكثر احتمال ، تكلات بليزر الثالث ، في القرن الثامن قبل الميلاد ، ولقد سبق تورو دانجان في * مطبوعه عن قصر ـ ارسلان طاش ـ ان لفت الانظار الى

* ارسلان طاش (حداتو قديماً) على بعد ١٠ كم من الضفة الشرقية للفرات وعلى بعد نحو ١٥٠ كم الى الشمال الشرقي من حلب . وجدت فيه اثار جزة ومأثر، ومنحوتات من زمن تجلات بليزر .

البساطة والوضوح في هذا البناء . وقد فسر وظيفة غرفة المفردة في تفاصيل لوازمها (الواح مقعرة من المرمر ذات اخاديد تمتد قطريا وفجوات مركزية . الواح من المرمر ذات سكك للمواقد المتنقلة في الغرفة (٢٨) ، غرف للنوم وغرف للحمام ومنحدر للصعود الى السطح) . فكل هذه التفاصيل موجودة ايضا في القصر الشمالي الغربي في نمرود ، ولذلك يمكن ان تفحص ويعطى لها ذات التفسير الذي اعطي لتلك الموجودة في قصر ارسلان طاش . اما القصر الملكي الاول الكبير للعصر الاشوري الحديث ، اي قصر اشور ناصربال الثاني الشمالي الغربي في نمرود ، فلا يمكن ان يفسر بانه محض تطور اعتيادي لقصر ادد نيراري الاول من العصر الاشوري الوسيط .

ففي القصر الاخير توجد بعض المعالم للتقسيم الى بابانو وبيتانو ، غير انه لا توجد غرفة عرش تربط ما بين هاتين المنطقتين من القصر . فلا توجد في القصر الاشوري من العصر الوسيط في مدينة اشور غرفة فيها ذات اللوازم كما هو الامر بالنسبة لقصر ارسلان طاش ، او القصر الشمالي الغربي في نمرود .

وعلى هذا لم يكن عند اشور ناصربال الثاني مثل سابق عندما اوجد القصر الاشوري الحديث . وربما كان الاراميون الذين جاء بهم الى نمرود قد عبروا عن مفهومهم الخاص للبناء ، ذلك المفهوم الذي جلبوه معهم من الغرب اي من بلادهم . ترى هل ان القصر الذي شيد في القرن الثامن قبل الميلاد في ارسلان طاش هو نسخة اشورية اقليمية للقصر الملكي الذي شيده اشور ناصربال الثاني العظيم ليكون مقره الجديد قبل اكثر من قرن من ذلك الوقت ؟ . ام انه لم يكن كذلك بل على النقيض مدين بهذه المظاهر الخاصة (المظاهر التي ادرجناها قبلا ، والتي تشترك الى مثل هذا المدى الملموس مع القصر الاشوري الحديث ، لكنها كانت مع ذلك غريبة بالنسبة الى القصر الاشوري الوسيط في مدينة اشور) الى بيئة ارامية تطورت فيها . لقد كانت حداتو تقع في اراضي احدى القبائل الارامية الكبرى في بيت اديني التي اضطر ملوك اشور الى ان يخاصموها بشدة ولزمن طويل ومع ان القصر الاقليمي الكبير في ارسلان طاش قد تم تشييده على اكثر احتمال من قبل تكلات بليزر الثالث بزمن طويل بعد القصر الشمالي الغربي في نمرود الا انه لم يكن الاول على وجه التأكيد ، ولا هو اقدم بناء اقيم هناك . والواقع - وبالنظر الى تنقيبات تورو دانجان و دونان Dunand - فاننا نعرف القصر السابق له وهو بناء جد معتدل ، لكنه يشبهه في مظاهره الاساسية بصفة جوهرية ، ونعني بذلك البناية ذات العاجيات التي عثر فيها على مجموعة شهيرة الآن من المنحوتات العاجية (١٦١) .

يمتد هذا البناء الى خارج المنحدرات الشرقية للتل ، وقد يعرف جزء منه وغطى القصر جزءاً آخر منه ايضاً . ومستوى فنائه اوطأ بمقدار ٤/٦٠ متراً من الفناء الداخلي للقصر . وعليه يبدو من المحتمل بانه بني قبل حكم تكلات بليزر الثالث . وفي المطبوع الذي نشر عن التنقيبات في ارسلان طاش ، الصفحة ٤٢ وما بعدها ، دراسة كاملة للمشابهة المدهشة والاساسية في كل شيء بين البناية ذات العاجيات والقصر المتأخر من عصر تكلات بليزر ، اي نفس هذه المظاهر التي تشترك ايضاً مع القصر الشمالي الغربي لاشور ناصربال الثاني في نمرود (تقسيمه الى بابانو وبيتانو ، وغرفة العرش كغرفة اتصال بين هذين القسمين ، وغرفة السلم المجاورة لغرفة العرش ، ووجود العرش في محراب على جدار القصر ، واللوح المرمري ذو الحاشية والثقب الوسطي ، والدخول من غرفة العرش عبر غرفة خلفها الى الساحة الداخلية ، ومرافق السكن للملك والملكة خارج الساحة الداخلية ، مع حمام احيانا وغرف صغيرة للحراسة تشبه الاواوين على الفناء الداخلي) .

فاذا كانت البناية ذات الماجيات في الواقع اقدم من قصر تكلات بلزر الثالث فانه يبدو من المحتمل جداً ان تأثيرات ارامية محلية كانت تفعل فعلها ، وان هذه التأثيرات ربما كانت قد انعكست في القصر الرئيس في ارسلان طاش وفي كل بناء اشور ناصربال الثاني في نمرود . وبدون اعتبار مثل هذه الفرضية امراً ثابتاً ، فان من المقبول مع ذلك ، القول بان تفاصيل عمرانية قد وجدت في البناية ذات الماجيات التي لا تنبع - بكل وضوح - من تاريخ اشور بل الاحرى من تاريخ ارامي سوري شمالي حتي او سوري شمالي ميتاني . ولعل اوضح مثال على هذا هو تطور غرفة امامية ذات اعمدة ، ورواق ، كمدخل الى الغرفة الرئيسة من الساحة الداخلية ، كما هو ظاهر مثلا في الغرفتين ١ ، ٢ من البناية ذات الماجيات (١١٢) . ولا يوجد شيء في الواقع يمكن مقارنته في العمارة الاشورية الحقيقية . ومن ناحية اخرى يوجد في شمالي سوريا شيء ما مماثل سبق تسجيله في الالاخ (تل عطشانه) في قصر نقميا تبع شوشتار ، في اواسط القرن الخامس عشر قبل الميلاد ، وكذلك في شمأل (زنجرلي) التي تطغى عليها الصفة الارامية تماما ، حيث يحتفظ القصر الاعلى بترتيب مماثل في الغالب (١١٣) . ومقدمة الغرفة المزينة بالاعمدة عبارة عن مفهوم بناء محلي ينتمي الى شمالي سوريا وشمالي بلاد ما بين النهرين . والاقوام المختلفة كثيرا التي ساهمت فيه هم الحوريون والميتانيون والحثيون والاشوريون. وفي آخر مرحلة من تطوره وعلى غرار بيت خلاني Bit - Hilani ، قد ادخله اخيرا تكلات بلزر الثالث الى بلاد اشور كمثال للعمارة السورية الشمالية الحثية .

فاذا كان تكلات بلزر الثالث ، وهو المخطط الحقيقي لتحويل الدولة الاشورية الحديثة الى امبراطورية ، يعتقد ان في الامكان ان يدخل بيت خيلاني في قصره بمدينة كالح في اسلوب قصر من بلاد الحثيين (١١٤) ، فانه يكون بذلك قد كشف عن التأثير العظيم الذي مارسه فن العمارة من الغرب على العالم الاشوري . ومن ثم فان من المعقول ان نفترض - اذا ما تذكرنا كل اوجه الشبه التي سبقت الاشارة اليها بين القصر الشمالي الغربي والعمارة في ارسلان طاش - بانه حتى عهد اشور ناصربال الثاني لم تجده قد استعار اي عنصر جديد غير اشوري في عالم العمارة عندما اقدم اول الامر على تجنيد الارامين في العمل . فهو بعمله هذا قد اظهر انه لم يتغلب على الارامين حسب بل استوعبهم من الناحية السياسية ايضا وبذلك اضفى صيغة عمارية جديدة للتعبير عن المفهوم الموسع للمملكة الاشورية .

(ج) الرسم الجداري والنحت المعماري .

كان تغلغل الارامين السوريين الشماليين في بلاد اشور خلال قرن من الزمن ذا نتيجة واهية مُظْمِين بالنسبة للفن الاشوري الحديث ، اكثر مما حدث بالنسبة الى تطور العمارة الاشورية الحديثة . فلم تسنح للدولة الاشورية في مجرى تاريخها قط مثل هذه الفرصة لتطور الفن التصويري مثلما حدث ذلك في عهد اشور ناصربال الثاني بعد ابتلاع الارامين قوميا وثقافيا في شمالي بلاد ما بين النهرين . فقد اجتمع هنا كل شيء معاً . فالمفهوم نصف الاسطوري للمملكة المتأصل في تقاليد الشرق الادنى القديمة لالاف السنين ، قد بلغ ذروة جديدة بنقله الى مشكلة تاريخية جد حقيقية ، ونعني بها اندماج العنصر الارامي في الامبراطورية الاشورية اي ميل الاشوريين ومهاراتهم في ان يمثلوا للعالم كيف حقق الملك خدمة الهه ، عن طريق الكتابة والتصوير ، اي المهارة الفائقة في الرسم والتصوير والتشكيل والحفر على

الطين والحجر مما سبق اكتسابه بممارسة عدة قرون . فمنذ فترة القرنين الرابع عشر والثالث عشر قبل الميلاد بين نقاشو الاحجام الاشوريون مدى ما استطاعوا فيه ان يعبروا بطريقة التصوير في فراغ محدود جدا . ومن ثم في القرن الحادي عشر قبل الميلاد جابه نقاش اشور ناصربال الاول مشكلة ايجاد فراغ لحولياته المصورة التي رتبها في افاريز مصورة ، يبلغ عددها اربعة ، احدها فوق الاخر ، حول عمود يشبه المسلة . اما الان وبصفة نهائية في القصر الشمالي الغربي في نمرود فقد وضعت السطوح الواسعة للفناء ، ولجدران القاعة تحت تصرف النحاتين والرسامين لانجاز رسوم ومنحوتات نائتة جدارية واسعة انبه بجد منظور لنتاج تصورهم الخلاق .

ولقد فهم اشور ناصربال الثاني هذا التحدي حين كان يقوم ببناء قصره الجديد في كالح حيث امر بتزيين غرفة العرش وجدران القصر الكبير بصفوف من الرسوم والنحوت النائتة والتماثيل التي توضع عند الابواب ، مرتبطة بشكل تخيلي ، وبذلك اصبح هو مؤسس الرسوم الجدارية والنحوت المعمارية في العصر الاشوري الحديث . والذي كان لا بد لفن الشرق الادنى - في المرحلة الاخيرة من تطوره تماما - ان يحقق اهمية تتخطى الحدود القومية في كل الاوقات .

حدث تقدم كبير ، بعد اشور ناصربال الثاني نحو توحيد الامبراطورية الاشورية ، والتحام الكيانات السياسية المختلفة في الشرق الادنى من امثال اشور وبابل واورارتو والارامين بتقاليدهم الحضارية قبلا ، واجناسهم ، ولغاتهم ، واديانهم التي ترجع الى سومر واكد ، والى الحوريين والميتانيين . وكان على هذا الالتحام ان يستمر حتى حكم تكلات بليزر الثالث ، وسرجون الثاني

فاذا كانت اعمال الفن والعمارة والفن التصويري تسير سوية ، فانها لا بد وان تخضع ايضا لعملية تمازج كبيرة ، فان مظاهر مفهوم الملكية قد تكون في مسرى التاريخ ابتداء من المفهوم الاسطوري الخرافي الى الدافع العادل والمتقم من اشور ، مما لم يعد يعبر عنه بصورة مناسبة في معبد واحد او برسم واحد اوتمثال واحد او بشكل واحد من الحوليات .

ففي القصر الشمالي الغربي في نمرود كانت مختلف فروع العمران والفن بما في ذلك بناء المعابد والقصور والحصون فيما بعد ، والنحت المجسم والنحت النائئ والرسم ، تشترك سوية في خلق اندماج بين فن العمارة والفن التصويري الذي يجد فيه الالتحام المعماري للقصر الملكي ومعبد الاله تعبيره كوحدة كونية سامية . ذلك ان الرسم والنحت النائئ لم يستخدما لغرض تزيين وجوه الجدران الخالية كمساعد لفن العمارة حسب ، بل على العكس ، كان النحت المجسم والفن ذو البعدين يندمجان في ابتداع صيغة عضوية جديدة من الفن ، هي صيغة النحت المعماري . حتى ان الكلمات والكتابة على شكل اشرطة زخرفية بالخط المسماري كانت تشترك مع افاريز النحوت النائتة لتمجيد مفاهيم الملك والامبراطورية في الحوليات التصويرية الكبيرة .

وهنا نجد مرة اخرى المساهمة التي كان يجب ان يقدمها الاراميون لهذا الغرض وبتقليدهم النابع من العناصر الحثية والحورية الميتانية . ففي ذات المبنى اى القصر الشمالي الغربي العائد لاشور ناصربال الثاني في كالح (نمرود) وحيث اصبحت للمخطط الارضي لأول مرة سمة اشورية حديثة بشكل متميز ، لكنه مع ذلك متصل في ذات الوقت بالابنية الارامية في الغرب ايضاً . نجد في الغرفة (ب) ، غرفة العرش التي اشرنا اليها قبلاً ، اول مثال ضخم للنحت المعماري الاشوري الحديث واول مثال - له اهمية خاصة - من النحوت الجدارية الاشورية الحديثة المكرسة لمشاهد ذات ملامح بطولية واسطورية للملكية الاشورية . ففي غرفة العرش (ب) التي كان يمثل فيها مفهوم الملكية في احتفالات كبرى ، كانت الداخل والخارج تحرس من قبل كائنات

سحرية مختلطة مركبة من اسود وثيران واناس وطيور جارحة وقد نحتت اجسامها جزئيا في شكل نحت ناتيء على قطع حجرية على جانبي اطر الابواب وجزئيا كنحت مجسم يبرز من الجدار (لوح ٢٥٦) (١١٥) . فهذا الصنف من الاعمال الفنية الـ « لمسو » Lamassu الذي كان يستعمل للحماية من الارواح الشريرة ولحراسة الارواح الصالحة . قـد انتج بعض الاعمال القوية جدا من الفن التصويري الاشوري (١١٦) فهذه الاعمال تمثل النحت المعماري بالمعنى الحقيقي للكلمة ذلك لانها ليست مجرد زخارف جدارية منحوتة ، لان كتل البناء الكبيرة التي نحتت منها ، على شكل نحت مجسم جزئيا وناتيء حـدا في اجزاء اخرى ، ما تزال تحتفظ بوظيفتها المعمارية الجوهرية لانها تسند الجدران الاجرية القائمة فوقها وتؤلف الوجـه الداخلي على جانبي الابواب الضخمة . والواقع انه لا يصح للمرء ان يصف النحت الجداري الاشوري الناتيء ، والذي يكون نحتاً قليل البروز بشكل وضـوح ، على الواح رقيقـة نسبياً من الرخام ، كمنحوتات عمارية بذات الطريقة التي قد يستعمل فيها هذه الكلمة بالنسبة الى الـ « لمسو » . ولا ينبغي لنا ان نشير الى المنحوتات الثلاثة القائمة بهذه الطريقة ، ولو انها غالباً ما تستعمل .

والكتلتان الحجريتان اللتان تقامان على جانبي الابواب هما في الواقع قطعتان بنائيتان تقامان على الجانب الضيق ، بينما تكون الواح النحوت الجدارية الثلاثة الواحاً زخرفية يقصد بها حفظ الجزء الاسفل من جدران القاعة والساحة وليست لها وظيفة عمارية حقيقية . وهي بصفة عملية رسوم جدارية تحولت الى الحجر ، وقد تأكد ذلك بصورة اوضح عن طريق صبغها بالوان متعددة بقيت موجودة على قطع عـديدة (انظر ما سبق) . والنحت الجداري الاشوري الحديث لا يمكن ان ينكر اشتقاقه من الرسم الجداري في العصر الاشـوري الوسيط كالرسم القائم في



اللوح ٢٥٦ تمثال من الرخام لثور مجنح ذي رأس بشري (لمسو) من نمرود . الارتفاع ٣/٣٥ م .

مدينة كار تكلتي ننورتا (انظر ما سبق) ، ومن الرسم الجداري في العصر البابلي القديم ، كالرسم الموجـود في القصر في ماري (انظر ما سبق) .

او قد يكون شلمناصر الاول والد تكلتي ننورتا الاول حين بنى مدينة كالخ (نمرود) كعاصمة له ، قد قام ايضاً بتزيين قصره هناك برسوم جدارية . لكننا لا نستطيع ان نجـد دليلاً قاطعاً عن النحت المعماري ولا عن الابواب المزينة بمنحوتات ولا عن النحوت الجدارية الثلاثة في العصر الاشوري الوسيط (١١٧) .

فالنحت المعماري فرع من الفن ـ سوية مع الاروقة ذات الاعمدة والمخطط الارضي للقصر الاشوري الحديث (غرفة العرش كأداة اتصال تربط بين البابانو والبيتانو) كان قد انتقل ، على اكثر احتمال ، الى الاشوريين المتأخرين

من قبل الآراميين الذين سكنوا شمالي بلاد ما بين النهرين وشمالي سوريا . ففي المناطق المركزية لبلاد الحثيين كانت التماثيل ذات الصفات السحرية التي توضع على الابواب من الامور القائمة ، حتى خلال عصر الامبراطورية العظمى ، وكان نفس هذا النوع من تماثيل الابواب في الالاخ (تل عطشانة) قد استخدم ايضاً على جانبي ممر الى السلم ، منذ اوائل الالف الثاني قبل الميلاد . ذلك ان الالواح الجدارية من هذه الشاكلة ، عبارة عن عنصر بنائي مألوف في فن العمارة الحثي الحقيقي على غرار ما هو موجود في الاكا هيوك Alaga Huyuk * حيث زخرفت قطع البناء بالنحوتات الناتئة منذ اوائل عصر الامبراطورية العظيمة ، وفي عالم الامارات الحثية الحديثة في شمالي سوريا وشمالي بلاد ما بين النهرين التي سرعان ما خضعت للتأثير الارامي ، حيث ظهر تفضيل خاص في فن البناء بالالواح الجدارية لمزاوجتها مع تماثيل الابواب والافاريز النحوت الناتئة . فالمدن الارامية تمتد من قرقميش الى تل حلف وقد عثر على الالواح الجدارية في خرائبها .

اما في المدن التي تقع اكثر الى الغرب فربما اقتبس الاراميون الالواح الجدارية فيها من الحثيين الذين سكنوا الاناضول ، وهي ابعد الى الشرق ، وقبل كل شيء في تل حلف اخذوه عن الحوريين ـ البابليين ثم نقلوه بعد ذلك الى الاشوريين في الوقت الذي اخذ فيه الشرق الادنى يخضع لاشور .

اما مدى دوام هذه الطريقة من استعمال الالواح الجدارية في البناء فانه يظهر في حقيقة ان تكلتي نورتا الثاني ووالده اشور ناصربال الثاني العظيم كانا يحصلان ، في الاماكن التي لا يتوفر الحجر فيها ، على قطع بنائية شبيهة بالالواح الجدارية تعمل من الطين المشوي تشبه الالواح الجدارية البنائية التي كانت تزين حينذاك بمشاهد من الرسوم المزججة . فهذه تبين ايضا مدى الارتباط بين الصور الجدارية والنحوت الجدارية الناتئة في غرضها واصلها .

ولقد سبق لنا ان درسنا مسألة البازلت التي تعود الى تكلتي نورتا ذاته (انظر ما سبق) وقد عثر عليها في جوار مدينة ترقة وهي بوضوح من اسلوب المنطقة الحثية الحديثة التي طغى عليها التأثير الارامي في شمالي بلاد ما بين النهرين .

وهناك سلسلة من اللوحات المتشابهة المصنوعة من الآجر تعود الى عصر هذا الملك ، لكنها في حالة رديئة لسوء الحظ ، تحمل رسوما بالدهان الملون ، كشفت عنها التنقيبات التي اجريت في مدينة اشور ، وهي من ابعد الحواضر الاشورية نحو الجنوب ، والتي كانت ما تزال تخضع كثيراً الى تأثير التقاليد السومرية الاكدية (١١٨) .

غير ان اشور ناصربال الثاني نفسه قام باستعمال اللوحات المرسومة المصنوعة من الآجر في بناء قصره في نينوى . كذلك يتوفر لدينا عدد كبير من اجزاء من هذه اللوحات بفضل التنقيبات البريطانية التي جرت تحت اشراف ملوان (١١٩) فكلتا المجموعتين ، تلك التي عثر عليها في مدينة اشور والتي وجدت في نينوى ، متصلتان جدا في الصنعة وفي الاسلوب . وان مادة موضوعها وشكلها ذات اهمية في تاريخ الفن الاشوري . ففي مملكة اشور لم تستعمل اللوحات الجدارية الآجرية في البناء وحدها ـ وهو الفن الذي يعود في الاصل الى البناء بالحجر المعتاد في الجبال ـ وانما ابتدع ـ عند الضرورة ـ بديل من الحجر لهذه اللوحات الجدارية وتم صبغها بالوان مزججة براقة . وعلى اكثر احتمال فان الاراميين الذين سكنوا شمالي بلاد ما بين النهرين ، هم الذين نقلوا هذا النوع من الفن والعمارة والذين كانوا بدورهم قد استعاروهما من سكان الجبال . فاللوحات الجدارية المرسومة والعائدة الى تكلتي نورتا الثاني ، وقد دون عليها اسمه ، تبين تفاصيل مهمة من حوادث حروبه . وعلى هذه الشاكلة

* الالاكاهيوك : موقع اثري في شمال شرقي بوغازكوي عاصمة الحثيين وليس بعيداً عنها ، وجدت فيه قبور من العصر النحاسي يرقى زمنها الى ٢٥٠٠ ـ ٢٠٠٠ ق . م وهي الى ما قبل مجيء الحثيين الى الاناضول . وعثر في هذه القبور على نفائس من التحف المعدنية .

ايضا كانت الالواح الجدارية الآجرية من عهد والده. فهناك مثلا مشهد غير اعتيادي يبين الاله اشور بصفات بشرية وعلى شكل شمس مجنحة يمسك قوسا بيده في سماء ملبدة بغيوم كثيفة مثقلة بالمطر. وهو يتدخل في معركة حربات (١٣٠). ويستطيع المرء ان يلمس تأثيرا متأخرا من الفن الاشوري الوسيط بكل حساسيته الكبرى للطبيعة. والرمز الى ملك السماء في صورة شمس مجنحة. ومع ذلك فانه يشترك مع اهورامزدا * اله السماء الاعلى لدى الاخمينيين، اي انه يرمز اليه ايضا تصويرياً في صورة رجل داخل الشمس المجنحة

وهناك منظر، قد نعتبره غير اعتيادي بصورة اكبر اذا ما افترضنا نسبته صحيحة تماما، يبين اشور ناصربال الثاني وعلى رأسه تاج في شكل سور محصن بالابراج والشرفات ويقف احد الضباط خلفه وبيديه مروحتان وهو يؤدي الاحترامات الرسمية للملك الذي تقبل، على اكثر احتمال، اناء صغيرا من خادم ثان (١٣١).

لدينا عدد لا يحصى من صور اشور ناصربال الثاني لكنا لا نجده الا هنا وهو ذو لمة طويلة من الشعر مشدودة عند القاعدة وهي تتدلى على ظهره. فالتاج المدرج الوحيد الذي نعرفه من هذا الطراز متأخر، وهو غطاء رأس اشور شرات زوجة اشور بانيبال، المحفور على مسلتها من مدينة اشور (١٣٢).

في عهد تكلتي نورتا الثاني، كما هو الامر في عهد اشور ناصربال الثاني، الف الرسام على سطوح اللوحات الجدارية المصنوعة من الآجر المزجج مشاهده بعناية. لكنه مع ذلك كان يرتب اللوحات الآجرية على الجدار في افريز تصويري منتظم، وذلك بحصرها بين حاشيتين في الاعلى وفي الاسفل هما بهيئة شريط زخرفي مستمر يكون بصفة عامة شريطا من خطوط متكسرة قائمة. ومع ان هذه القاعدة جزأة بالنسبة الى تاريخ الزخرفة الجدارية الاشورية، الا انا يجب ان نسجل بان اكساء قاعدة الجدار بصف من الالواح المصورة القائمة كجزء من افريز قصصي تصويري مستمر، لم يبتدعه اشور ناصربال الثاني اول مرة في كالح، وانما ابتكره ابوه تكلتي نورتا الثاني في مدينة اشور.

(د) النحوت الجدارية الثانية.

ومع ذلك فان اشور ناصربال الثاني لم يكن يحتل منزلة خاصة في التاريخ السياسي لمملكة اشور حسب، بل وفي الفن الاشوري ايضا. ويعود الفضل اليه - بقدر ما نستطيع ان نتحدث عنه اليوم - في ان القصر الاشوري الملكي اصبح، عن طريق اندماج العمارة والفن التصويري، وحدة فنية بدلا من ان يكون مجرد بناء ليس الا. فهو لم يبدل الرسوم الجدارية الى نحوت جدارية ناتئة في الزخرفة الداخلية للقصر الشمالي الغربي في نمرود حسب بل انه جعل الفن التصويري الذي كان يزين غرفة العرش تمثلا بكليته وموضحا للمفهوم الاشوري للملكية في كلا مظهريها نصف الاسطوريين الخارقين للطبيعة ونصف الحقيقيين والتاريخيين (١٣٣). وبعمله هذا اوجد نقطة انطلاق لتقدم الفن الاشوري خلال القرنين التاليين

(١) - مادة الموضوع.

كان الموضوع الذي ينبغي للنحاتين ان يعبروه ويعبروا عنه في غرفة العرش (ب) معقداً مثل تعقد طبيعة الملكية

* اهورامزدا الاله الاكبر لدى الزرادشتيين وهو اله النور والحكمة والمعرفة وانتشرت عبادته بصورة خاصة في العصر الأخميني من هضبة ايران الى الاقاليم التابعة لملوك الفرس وكان يصور بالشكل الذي كان يصور فيه الاله اشور بالجسم الاعلى لشخص ذي جناحين منبسطين وعلى رأسه التاج الخاص بملك الفرس.

الآشورية ذاتها، الذي كان قد تطور عبر قرون عديدة ونشأ عن تقاليد العصور القديمة جداً. ولقد كان هذا الموضوع الى حد ما مباشرا وحيا، تمت تجربته على وجه التأكيد في آخر صيغة له عن طريق المواضيع المعاصرة له في الغرفة ذاتها، والتي صمم بها الشكل العمراني والزخرفة التصويرية للاحتفالات الكبرى بالطقوس الدينية الملكية. ومع ذلك فقد ادت، في الوقت ذاته، الى التيارات الخفية الاسطورية والبطولية التي ترقى اصولها الى ازمنة قبل التاريخ، وهي اصول لم يكن للفرد الآشوري خلال القرن التاسع قبل الميلاد، تفهم واضح لها. وقد يمكن تحديد اهميتها بصفة ايسر - اذا ما امكن فهمها اطلاقاً - عن طريق علم الآثار على اساس قاعدة دراسة الاعمال الفنية من الماضي السومري الاكدي والحوري- الميتاني.

وليس في مقدور احد ان يشك في ان النحت الكبير الذي يرى وهو يمتد تماما الى الحافة العليا للوح النحوت الثالثة على جدران الغرفة (ب)، انما هو صورة الملك. فقد تكرر شكله عدة مرات، جالسا ام واقفا، وبذات الملبس دوما والذي ربما تحدد شكله بالشعائر الدينية في صفة رداء طويل وشال مهدب ملتف حوله، وشعر اصطناعي مهيب للرأس واللحية ويرى وهو يتقبل ماء مقدسا في كأس من لدن رجال يرتدون ذات الملبس، أو انه تم تطهيره بالسحر وحمايته من قبل رجال مجنحين اما بوجوه بشرية او برؤوس من الطير، يستعملون عرناسا وسطلا مليئا بالماء المقدس. ولن يستطيع احد ان يشك في ان هذا الشخص الطويل القامة هو الملك نفسه حسب بل من المسلم به ايضا ان منظر الشعائر الدينية المصور هنا برمته كان يجري تمثيله في الواقع داخل الغرفة (ب) في مناسبات رسمية لكي يقدم، بشكل منظور، الطبيعة النقية للملك والفكرة الرئيسة لاسطورته.

انا نفهم السبب الذي من اجله تتخذ النسور، وهي الحيوانات السحرية التي تحرس الابواب والتي يكون من واجبها ان تمنع الارواح الشريرة من الدخول الى هذه الغرفة المقدسة بصفة خاصة، اشكالا غير طبيعية. واذ ذاك كان الملك يجلس في هذه الغرفة، وهو الرمز المقدس للحياة كلها، على منصة ضخمة ذات مرقاة تقع امام الدخلة في الجدار الشرقي المقابل. ولقد غطي القسم الاسفل من هذا الجدار كله بحشوة ذات نحوت ثلاثة، اكبر من المعتاد ثلاث مرات صور فيها الملك بقصد ان يرمز، بطريقة اعلانية، عن جوهر المفهوم الآشوري للملكية (١٢٤) (الألواح ٢٥٧-٢٥٩).

يضم مركز هذه النحوت التي يبلغ طولها عدة امتار، شجرة في صيغة محورة جدا، وهي صيغة انتشرت بشكل متزايد منذ عهد حكم تكلتي نورتا الاول وشكلها تجريدي زخرفي ومبالغ فيه، مما يؤكد اهميتها الاسطورية السامية بالنسبة الى المشاهد. وهي رمز الحياة الغابية التي تمرس جذورها في الارض، وامتدت الى اعلى نحو فلك السماء والشمس. ولقد صور الملك، وهو نفس الشكل المعنى مرتين، من اليمين الى اليسار، في ازدواج اعلاني وهو يقترب من الشجرة المقدسة كيما يباركها بنفسه ويحميها. ويحف بهذا المنظر الرئيس ايضا جنيان ضخمان وهما - كما شاهدنا ذلك قبلا - يحميان شخص الملك. وليس في اي مكان آخر تم التعبير عن قابلية التبادل بين الملك وشجرة الحياة بمثل هذه الروعة التي نجدها في هذا النحت النائي الآشوري الحديث.

والموضوع المكون من الشجرة المقدسة المتحدة مع شكل الراعي الملكي والحامي للحياة، هو مفهوم سومري لم يختف في الشرق الادنى ابدا، منذ بداية الحضارة العظمى لعصر فجر التاريخ في حدود سنة ثلاثة آلاف قبل الميلاد. فالراعي الملكي، وهو الصورة الاسطورية للملك في فجر التاريخ السومري (١٢٥) الذي يمثل في الفن شكل رجل يرتدي تنورة مشبكة، لا يشترك مع النبات كمنبع للحياة حسب، بل انه يحتل مكان الشجرة المقدسة ايضا، ولذلك نرى في الطقوس



اللوح ٢٥٧ نحت جداري بارز من الرخام من القصر الشمالي الغربي لآشور ناصربال الثاني في نمرود . الارتفاع ١٫٧٨ م . المتحف البريطاني في لندن .



اللوح ٢٥٨ نحت جداري نافر من الرخام من القصر الشمالي الغربي لآشور ناصربال الثاني في نمرود، الارتفاع ٢،١٨ م. المتحف البريطاني في لندن.



اللوح ٢٥٩ نحت جداري نافر من الرخام من القصر الشمالي الغربي لآشور ناصربال الثاني في نمرود، الارتفاع ٢،٢٩ م. المتحف البريطاني في لندن.

الاشورية الحديثة . ان شجرة الحياة تلقى ذات التقديس كالملك نفسه . ومع ذلك فان مفهوم ارتباط الملك الوثيق بالحفاظ على الحياة وتجديدها ، هو مفهوم سومري اصلا . وجد سبيله لاول مرة في الفن الاشوري في الصيغة التي تم تلقفها خلال عصر السيادة الحورية الميتانية ، وترى الشعبية الخاصة والاستعمال الواسع الانتشار لهذه الصيغة في النقش على الاختام في الالف الثاني قبل الميلاد ، في اختام كركوك وكذلك في نقوش اختام العصر الاشوري الوسيط بعد حوالي عهد اريا ـ ادد . ففي فن الامارات الحثية الحديثة في شمالي سوريا وفي شمالي بلاد ما بين النهرين ـ وبصفة خاصة في اللوحات الجدارية ذات النحت الناتيء ـ كانت شجرة الحياة القائمة تحت الشمس المجنحة ، شائعة مثل شيوعها في النحوت الحجرية الاشورية الحديثة .

ليس في مقدورنا ان نستبعد الاحتمال بان هذه الصيغ التصويرية للاسطورة الاشورية الملكية قد جاءت من هناك ، وقد استعارها الارآميون بعد السنة ١٢٠٠ قبل الميلاد من الحثيين والحوريين ومن ثم نقلوها الى الاشوريين . وعلى اية حال فلسنا نستطيع ان نجد دليلاً على هــذا الموضوع في العصر الاشوري الوسيط (١٣٦) .

لقد سبق ان اظهرت تنقيبات هنري ليارد ان جميع الغرف في القصر الشمالي الغربي لاشور ناصربال الثاني في نمرود قد غطيت اسافل جدرانها بالواح ذات نحوت ناتئة ، وقد كررت هذه النحوت الناتئة الموضوع الذي اوجز قبلا ، اما برمته او باجزاء منفردة منه في شكل على تقريبا مثل الصلاة الرتيبة (١٣٧) . وبالتالي نرى في الغرفة (ب) ، وهي قلب بناية قصر اشــور ناصربال الثاني ، نحوتا ناتئة تغطي اكبر جزء من وجه الجدار المتوفر . ليس اهم وجوه جدار الدخلة في وسط الجدار الشرقي القصير حسب ، حيث كان يقوم عرش الملك ، وانما على امتداد الجزء الاعظم من الجدار الجنوبي ايضا . ولذلك فان العنصر الجديد البارز في منحوتات اشور ناصربال الثاني الجدارية الناتئة ، هو توسيع الموضوع عن طريق تكبير المظهر الاسطوري للملك ، وكذلك المشاهد الخاصة بالمظهر الثاني للملكية الاشورية الحديثة وهي صفتها البطولية التاريخية التي اتيحت في الميدان الادبي منذ الالف الثاني قبــل الميلاد (رسالة الى الاله) ، وكذلك حوليات ملحمية ، واسلوبا نثريا قصصيا (١٣٨) . ولقد ظل هذا المظهر للملكية يحتفظ ايضا باعظم اهمية بالنسبة الى الفن الاشوري حتى نهاية تاريخه . وبهــذا التطور ابتدع نحاتو اشور ناصربال الثاني سابقة مهمة . ففي الزاوية الجنوبية الشرقية من الغرفة (ب) وكذلك في زاويتها الجنوبية الغربية ، استخدموا مجموعة من الالواح المرمرية لتسجيل سرد تصويري ، لاعمال الملك العظيمة في الحرب والصــيد تماما ، بذات الطريقة التي صور بها هذا المظهر للملكية الاشورية مسبقا على المسلة البيضاء التي تعود الى اشور ناصربال الاول في نينوى . فالفن ، بهذه الوسيلة ، لم يظفر بغنى في مادة الموضوع ذات الاهمية حســب ، وانما ساعد لاول مرة على التعبير بطريقة فخمة عن المفهوم الاشوري الحديث للملكية ككل ، بشكل عمراني وتصويري معا .

(٢) ـ فن الصنعة (التكنيك) .

قبل ان يتم تنفيذ هذا المثال العظيم كوحدة فنية تتكون من عدة فروع من الفن ، كان لابد من التوصل الى الطريقة الصحيحة للتنفيذ . ترى هل كان الرسم ام النحت الناتيء هو الفن المختار للوجوه الجدارية المتوفرة للزينة في القصر الجديد ؟ .

لقد قرر اشورناصربال ان يكسو الوجوه الجدارية بالواح مرمرية واذ ذاك اصبح النحت الناتيء هو الوسط الرئيس للفن الاشوري الحديث ، ولو ان الرسم لم يتم استبعاده

بهذا . ما دامت المنحوتات الجدارية ذاتها تتكون من تأليف متعددة الالوان (١٢٩) . ولذلك ظهرت الرسوم الجدارية والمنحوتات الجدارية في صيغة جديدة ومثالية من الفن الاشوري الحديث .

ومع ان مسألة الرسم لم النحت الثاني قد بت فيها، فان السطوح التي توفرها جدران الغرف والساحات التي كانت قابلة للتزيين ، ما تزال تتطلب ملاءمتها للموضوع المقصود لها وبصفة خاصة لغرض ادخال الجانب التاريخي الطولي للموضوع المصور في الغرض التزييني برمته للجدران ، ثم ابتداع افريز طويل قدر الامكان لكي يتلاءم مع مجرى الاحداث القصصية . غير ان ابعاد اللوح الواحد من الالواح الجدارية كان يوفر سطحاً ملائماً للتأليف الذي لم يكن ليحتوي الا على اشخاص قليلين ليس الا . ومع ذلك فان تمثيل الاعمال والاحداث التي تمتد الى ازمنة اطول كان يحتاج جداً الى سطح تصويري يشبه الشريط ينفتح اشبه بفلم .

ولقد عمد نحاتو اشور ناصربال في مدينة نمرود الى شطر ارتفاع اللوح الجداري الى شطرين ولذلك فانهم لم يحصلوا على ضعف الحقل التصويري حسب ، بل استطاعوا ايضاً ـ دون قطع اطراد المشاهد المصورة في النحت الواطيء . ان يحفروا الكتابة القيابية المصاحبة لها ، المأخوذة من الحوليات على شريط خاص بها بين الشريطين المصورين .

(٢) ـ الاسلوب

ومع اننا مدينون الى اشور ناصربال الثاني في ان المفهوم الاشوري الحديث للملكية قد سبب ظهور الوحدة الفنية الجديدة للفن والبناء في القصر الملكي ، الا ان هذه الفكرة كانت بجوهرها جد متباينة ، وان اصلها جد معقد ، وان صيغة تعبيرها جد متفاوتة ، كيما يستطيع هذا الاسلوب منذ البداية ان يحافظ على وحدته ، وان يفرض بحد ذاته رتابة جامدة .

صحيح ان النحت الناتيء الاشوري في العصر الحديث قد بقي ، ليس اقل من النحت الاشوري الناتيء في العصر الوسيط ، قائماً لتزيين السطوح المستوية قائماً على اساس الرسم ، والخطوط المحززة ، والحدود المحفورة بدلا من القولبة او التشكيل . فلقد بقي النحت الاشوري الناتيء على الدوام مستوياً بصفة متعمدة مع التأكيد على الحدود البدنية وعلى التحشية بخطوط للتفاصيل . وحتى في النحت الاشوري المجسم يكون السطح ، والملبس ، هما اللذان يحتلان المقدمة في الاهمية الفنية . فتماثيل الحيوانات الخاصة بالابواب والتي تستلزم الضرورة ان تكون ذات ثلاثة ابعاد هي في الواقع ذات منظرين جانبيين يتعامدان من مكانين متعامدين في اتجاهيهما ، ومن ثم يدمجان معاً في مشهد واحد . ولا يعطي السطح المصور في النحت الاشوري الناتيء تقريباً عمقاً مكانياً في المنظور . ومع ذلك فان هذا الوسط التصويري المجرد بالذات وعلاقته بالمشاهد المفردة في النحت الناتيء من العصر الاشوري الحديث قد اصبح عنصراً فردياً تماماً واعظم تأثيراً في الفن ، ومن اهم وسائله للتعبير . ذلك ان تركيب المشهد وتأليفه اصبحا يؤلفان العامل الحاسم في تطور الاسلوب (١٣٠) . وعلى وجه الاجمال فان اعظم واثمر انجاز حققه نحاتو اشور ناصربال الثاني هو انهم قد ادركوا الاهمية الفنية للتركيب التصويري في اللحظة الصائبة من تطور الفن الاشوري ، ومنحوه الافضلية على التطور الاسلوبي للصور الفردية للاشخاص . فباستعمالهم ترتيبات مصورة مختلفة نجحوا في اداء الصور الكبيرة ذات المظهر الاسطوري

للملكية ، منفصلة في شكلها عن الحوليات التصويرية والتي كان موضوعها عبارة عن استمرارية للتصوير القصصي الموجود في المسلة البيضاء .

وكما سبق لنا ان اوضحنا ، فان مفهوم الشجرة المقدسة ، التي اصبحت مع الملك تمثل رمز الحياة ، تعود في الاصل الى بلاد سومر القديمة . فهي فكرة دينية سياسية تمثلة كتجريد اصلاحي مؤلف من عناصر تصويرية قليلة هي الشجرة والملك ، والمرافقون القائمون بالخدمة بقرأ كانوا لم اسطوريين ، وكذلك الشمس المجنحة . فهذه لا تمثل حادثاً محدداً ، او عمل ملك معين ، وانما تمثل رمزاً للجانب الاسطوري للملكية ذاتها ، طليقة من الزمان والمكان . فالرموز الاعلانية للافكار الدينية كانت موجودة في الشرق الادنى قبل العصر الاشوري ، وهي قديمة قدم التاريخ ذاته ، وقد طورها الفن السومري في الالف الثالث قبل الميلاد وعلى نطاق واسع ، وربما في وقت اسبق من المصريين ، وبتأكيد كبير على التجريد وخاصة في عهد ميسلم وسلالة اور الاولى . فقد اهتم النحاتون في الوقت ذاته بأطير الحقل التصويري المنتظم واخضعوا الاشكال التي فيه ، ولأول مرة ، لنظام الفراغ في الحقل التصويري ، وبترتيبها في تسلسل مستمر بمساعدة التناظر والاستجابة تساوي ارتفاع الرؤوس والموازنة (١٣١) ، لكي تنقلها من حدود الفراغ والزمن وتزفعها فوق الواقعية . ففي المكان والزمان يصمم نحاتو اشور ناصربال الثاني في نمرود ، السطوح وابعادها بانفسهم دون تتابعها . ذلك ان استعمال اللوحات الجدارية التي وفرت لهم سلسلة من الالواح الجدارية على اسافل جدران القاعة والساحة ، قد وفرت لهم ايضاً الى حد ما حجم وتسلسل هذه الالواح الجدارية . فقد ورثت مجموعة المنحوتات الثانية التي تبين الملك الاسطوري والتي احتلت اكبر جزء من الجدران في غرفة العرش (ب) في قصر اشور ناصربال بنمرود ، من سوابقها في الشرق الادنى ليس الاسطورة الملكية حسب وانما ايضا الاسلوب التجريدي في التعبير والتناظر الجامد والتسلسل المتواصل والذي استعاره النحاتون الاشوريون المتأخرون ، دون ريب ، من دون تغيير ، وذلك اختيار فطري للاسلوب الصحيح لهذا الجزء الاسطوري من موضوعهم .

واكثر من هذا شهرة وتبيانا انه كان عليهم ان يتصرفوا بشكل متباين تماما في اللحظة التي كانت تتغير فيها مهمتهم طبقا لتغير الموضوع . فحينئذ لم يكونوا ليمجدوا الاسطورة المجردة بشكل مباشر ـ وربما كان ذلك بامر من الملك نفسه ـ بل شرعوا يمجدون اعمال الحاكم التاريخية في خدمة اشور اله الدولة ، وان يصفوا هذه الاعمال في صيغة تصويرية ، ولم يبدعوا نوعا آخر من الحقل المصور عن طريق تقسيم سطح اللوح الجداري الى قسمين احدهما فوق الاخر حسب ، بل ابتدعوا ايضا اسلوبا جديدا من التأليف هو القصة التصويرية الملحمية المؤلفة بشكل ايقاعي ـ وفي هذا ، بل الواقع في هذا وحده ، يكمن الانجاز في النحت الاشوري الثاني الحديث . فالتقارير التصويرية الملحمية عن الحروب والصيد كانت موجودة بكثرة أو قلة في الشرق الادنى القديم من اصوله المعروفة التي تعود الى بلاد سومر في عصر فجر التاريخ . كما لعب الاكديون ايضا دورا في تطويرها . فمنذ الالف الثالث قبل الميلاد كان الفنانون يستخدمون الافريز ، الشريط المصور ، وبمساعدة من تسلسله كانوا يشيرون الى الناظر مرور الزمن بين الحوادث المصورة . فالسومريون والاكديون والاشوريون كلهم جميعا قد وازنوا التسلسل في زمن الاحداث المصورة بتسلسل الصور المرسومة (انظر مثلا مسلة العقبان لـ أناتم ، ومسلة حجر الكلس من تلو ، او ما سميت براية اور ، او المسلة البيضاء في المتحف البريطاني) دون ان يخضعوها لاي نظام خاص اقتضته الاسباب الجمالية فحتى على المسلة البيضاء التي اقامها في نينوى اشور ناصربال الاول جد اشور ناصربال الثاني (والتي كانت مادة موضوعها

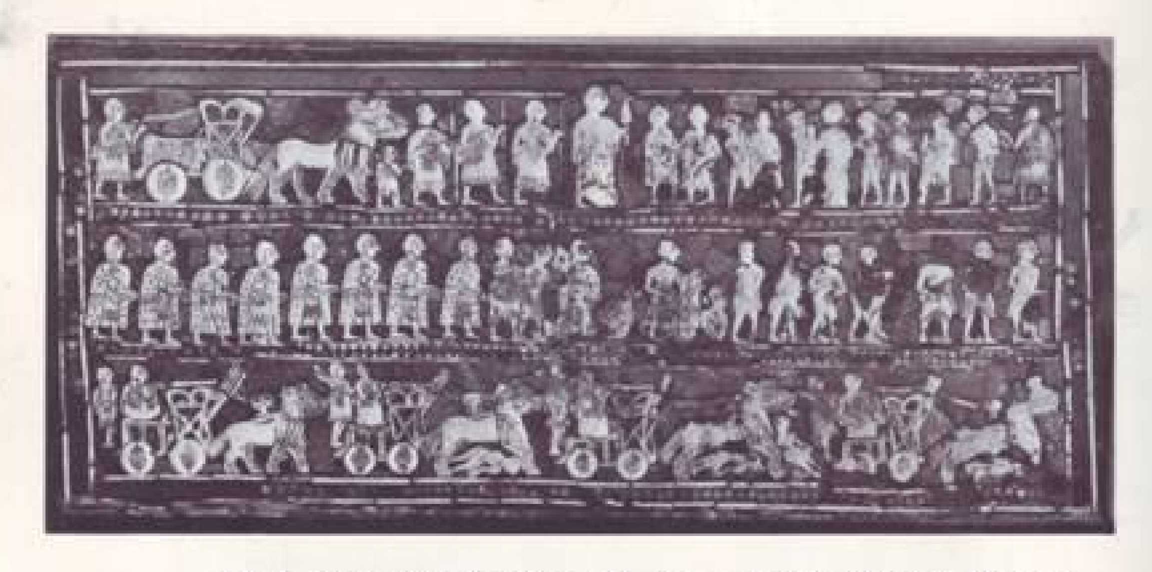
وبلدها وعصرها كلها وثيقة الصلة بتلك المنحوتات الجدارية التاريخية الآشورية الحقبة الاولى في غرفة العرش بقصر نمرود). لا يجد المرء في الواقع شيئاً ما يشير الى تكوين تصميم مخطط حقاً للافاريز المصورة، أو المشاهد داخل الافاريز. فعلى العكس من ذلك يكون من الصعب ان نسمي عملا فنيا آشوريا آخر اظهر ارتباكاً مشابهاً كهذا ويمثل هذا التخطيط الضعيف في تأليف قابل للنمو من الوجهة الفنية، في تقسيم السطوح المصورة التي يوفرها النصب ذاته للمشاهد وللاشكال الفردية التي يظهرها النحات. فهو لم يحاول حتى ان يجعل حقوله التصويرية الخمسة التي يقع احدها فوق الآخر، ذات ارتفاع متساو. ففي كل المصورات على المسلة البيضاء يستطيع المرء ان يميز مشاهد من انواع مختلفة ـ القتال، والصيد، والعبادة ـ لا بد وانها كانت تفترق احداها عن الاخرى زمنياً، لكنه لم يخطر ببال الفنان ان يجعل هذه الاجزاء الموضوعية من قصته تتطابق مع اجزاء الافريز التي يوفرها عرض المسلة وثنيها.

فهو لم يستمر في نحت الصور حول زوايا المسلة حسب، بل انه كان يضع حتى جسم الثور المصور وسط مشهد يستمر حول حافة النصب. فمن مثل هذا الطراز مشوش غير المنتظم تقريبا للتركيب لا توجد رابطة انتقال مع اللغة التصويرية الحديثة المهذبة التي استخدمها نحاتو آشورناصربال الثاني. فانهما يقفان قطبيا متضادين تماما حتى ليحتار المرء اين يبحث عن اساس لمثل هذا التغير في الاسلوب. فاذا ما افترضنا هنا مرة اخرى وجود تأثير ارامي على اصول هذا النحت الآشوري الثاني ـ الحديث والنموذجي، فان مثل هذا القول لا يمكن على اية حالة ان يدعم بما عرفناه عن فن الاراميين. فقد يكون ذلك لغرض تقسيم الشريط التصويري الى اجزاء منتظمة على طول لوح جداري. وعلى هذا ينبغي للمرء ان يعود بصفة عامة الى صنعة الالواح الجدارية ذاتها. فاذا ما فعل المرء ذلك فانه سيلتقي في الحال بالتأثير الارامي حتى ولو كان بصورة غير مباشرة. ذلك لان الاراميين يعتبرون هم الذين علموا الآشوريين هذه الصنعة (انظر ما سبق). غير ان التأليف التصويري الجديد للنحت الجداري الآشوري الحديث لم يكن محصورا في تقسيم القصة المصورة كلها الى عناصر مفهومة، اي الى مشاهد مستقلة على اطوال الافريز المرتب بتماسك في شكل سلسلة بسيطة، وتتابع من السلم منتظمة ما زالت لا تتيح ايقاعاً حقيقياً. لان مثل ذلك لا يحدث الا عندما يضاف الارتفاع والانخفاض الى نقطة الضرب. اي تشكيله على غرار التعاقب المنتظم للطويل والقصير وذلك ما يجده المرء فعلا في مدينة نمرود في عهد آشورناصربال الثاني (١٣٢).

كذلك حاول السومريون، احيانا ان يضيفوا ايقاعاً الى الافريز القصصي المصور ومع ذلك فان هذا الايقاع لم يكن ملائما لطبيعتهم. ولم تكن له سوى اجزاء تعادل متوازية، اي ان الحركة المتأصلة اللازمة للعمل المصور قد ثبتت وتحورت الى تعادل اي تناظر.

من المهم ان نقدم على مقارنة التأليف السومري لموضوع مصور بالطريقة التي كان يتم بها تأليف ذات الموضوع من لدن النحات الآشوري الحديث. ولانجاز ذلك سوف نستعمل ظهر ما يسمى بالراية الشهيرة من المقبرة الملكية في اور (١٣٣) (لوح ٣٦٠) ذلك ان التطعيمات الملونة تبين لنا مشهداً رتب في تناظر دقيق. مع صورة الملك الكبيرة بصفة غير طبيعية في الوسط، وصفين من رجال يمتدون بعيدا من كل جانب من جانبيه حيث يوجد في يمينه العدو المغلوب الذي يقاد اليه، وفي يساره محاربوه وعربته. ويعبر الترتيب الافقي للمشهد كله بطريقة التوازن عن سلام تام بعد المعركة.

ويمكن مشاهدة المشهد المماثل الذي يضم الأسرى الذين تم تقديمهم الى الملك الآشوري آشور ناصربال الثاني، على لوحين جداريين من مشاهد الحروب في غرفة العرش بمدينة



اللوح ٢٦٠ لوحة مطعمة (راية) من المقبرة الملكية في اور . من حجر كلسي احمر وصدف ولازورد . الارتفاع ٢٠ سم . المتحف البريطاني في لندن .

نمرود (١٢٤) (اللوحان ٢٦٢ ، ٢٦٣) فالمشهد كله ـ اي موكب من صف كامل من الاعداء المغلوبين يقودهم قائد الجيش الاشوري باتجاه الملك الذي ترجل من عربته الحربية وهو يحمل قوسا وسهاما في احدى يديه ، في حين يرفع اول مرافقيه مظلة شمسية فوق رأسه كشارة لرتبته ـ ان هذا المشهد يقع برمته مرة اخرى في تضمين بالنسبة الى مادة الموضوع والى التأليف معا وذلك عن طريق الاتيان بهما سوية نحو المركز .

فالملك يقبل من جهة اليسار بعربته الحربية مع الحوذي وحملة السلاح . والشخصية الملكية متوجة بالاكليل ومظلة شمسية تصل الى قمة الشريط المصور . ومن ناحية اليمين يقترب القائد منه مع جماعة من الضباط يقتادون الاسرى في موكب يتناقص حجمه . غير ان النقطة الرئيسة في صف الاشكال على الافريز لم تعد الآن تمثل الملك الذي حينما يقف تماما في الوسط كان ـ كما نقول ـ يمسك بعمود الميزان شعار تعادل الثقل المتوازن اما الآن فان الملك قد انتقل من وسط المشهد كله تماما الى ناحية اليسار بحيث يؤلف قمعاه سوية مع رأس اول اسير مقاد يركع في مذلة امامه ، النقطة السفلى في صف الاشكال فالطريقة التي تم بها هنا ابداع النحت الثاني الاشوري الحديث هو اسلوب صياغة جديد منتظم تماما ـ اي ايجاد سلسلة متداخلة تداخلا قويا عن طريق تتابع الاشكال المرتفعة والمنخفضة في سياق منظم يتعلق بمعنى الصورة ـ هي في نظري شيء استثنائي جدا في تاريخ الفن التصويري ، وان من الصعب ايجاد اي شيء يمكن ان يقارن به هنا تشابه يطرح نفسه ، وهو الصيغة المنتظمة للتعبير في قصائد الملاحم الاغريقية ذات الاوزان السداسية لانها تمثل تبعة لتفعيلات من اوزان شعرية تحول المحتوات الثابتة تحت تأثير الصعود والهبوط ، الى ايقاع جمالي حقيقي ، لا يكون التوكيد فيه ، بصفة دقيقة ، في المركز وانما ينتقل







الألواح ٢٦١ ـ ٢٦٣ منحوتات جدارية ثلاثة من الرخام من القصر الشمالي الغربي لآشور ناصربال الثاني في نمرود . الارتفاع نحو ٩٨ سم . المتحف البريطاني في لندن

مة الى التقفية الثالثة أو الرابعة . وحقيقة هذه الصورة عن الاسرى الذين تم تسليمهم ليست حدثا منفردا ، ولا واقعة عرضية ابدا ، بل هي لغة شكلية مقصود سلفا للفن الاشوري الحديث قد انبثقت من اعماق كيانه ، وقد توضحت في قدرتنا على ان نرى ذات التركيب التصويري في مشاهد اخرى ، حتى وان كانت هذه غير مرتبة في لوحتين جداريتين . لكنها اما بشكل اقصر او اطول . فالأمثلة القديمة لمشهد قصصي منحوت نحتا نافئا من العصر الاشوري الحديث ، في شكله الايقاعي المختصر جدا ، والتي يظهر فيها الجزء الرئيس الذي ابتعد عن المركز ، يوفرها لنا لوحان جداريان من غرفة العرش (ب) يبينان الصيد المشهور للثيران أو اسود بالعربة ، وكذلك المشهدان اللذان يكملان المفهوم ، ويصوران الملك وهو يصب للاله المقدس فوق الحيوانات الهالكة (١٣٥) (الالواح ٢٦٤ ـ ٢٦٦) .

فهكذا مشهد من هذه المشاهد يتألف ، من عرض واحد من لوح جداري حسب ، لكنه ليس من العسير تصور تركيب تصويري منسجم مماثل في المشهد الحربي الواقع في غرفة العرش (ب) الذي يسجل معركة كبيرة بين الجنود الاشوريين في العربات وعلى ظهور الخيل وبين جنود العدو المشاة فهذا المشهد يغطي اربعة الواح جدارية (١٣٦) (لوح ٢٦٧) وفي هذا التأليف وعلى الالواح الاربعة ليس الا ، يتحول المسرى الرئيس للحركة داخل سمة اللوح ، في حين تمتد وحدة التأليف من اليسار الى اليمين . والمعركة كلها مقسمة الى اربعة مواضيع متشابهة في اربعة اقسام متشابهة من الافريز . وتبقى وحدة الوزن ثابتة ولا يتغير سوى الطوال والقصار ليس الا . وفضلا عن ذلك ففي الامكان مد عرضين للوحين سوية الى وحدة منفردة وذلك بتحويل ضئيل لأحد الاجزاء الى لوح مجاور ، عبر الخط الفاصل بينهما . وهكذا مثلاً ، يصبح اللوحان السابع والثامن وحدة تأليف منفردة حين ترتد هيئة العربة في اللوح الثامن (أ) الى الوراء قليلا داخل اللوح السابع (أ) او ان اللوح التاسع (أ) يندمج مع اللوح العاشر (أ) حين ينضم احد هيئة القسي الصغار الذين يلتفتون في الوراء للدفاع عن انفسهم ، بشكل مماثل الى اللوح التاسع (أ) . ففي هذه النحوت الثلاثة يصبح المبدأ المتأصل في فن الالواح الجدارية ، اي التسلسل الصارم الجامد ، وسيلة جمالية للتعبير عن التأليف ، وذلك نوع من اللغة الشعرية ، فهي ترفع من الصفة الملحمية لأعمال الملك البطولية ـ وهو موضوع التصوير ـ فوق مستوى الحوادث اليومية . وهنا ـ ولأول مرة في فن الشرق الادنى القديم ـ نجد صورة منظمة تنظيماً قوياً تتلاءم مع المسيرة المتحركة لعمل من الاعمال . فنحن ينبغي لنا ان نرى كيف ان هذا التأليف التصويري الذي وجد حديثاً من عصر آشور ناصربال ، ينقل سمته الخاصة التي وجدت بحد ذاتها الى القرنين التاليين من الفن الاشوري الحديث وكيف ان تطوره الاخير وحتى النهاية ، قد اثر تأثيراً بالغاً ـ بل انه كان في الحقيقة مثلا ـ في العنصر التشكيلي الحقيقي في اسلوب المنحوتات الاشورية الحديثة (قارن فيما يلي مع الفصل الخاص عن النحت الناتئ في دور شاروكين والقصر الجنوبي الغربي العائد الى سنحاريب في قوينجق ، واخيرا منحوتات آشور ناصربال الجدارية في ذات القصر وفي القصر الشمالي في قوينجق) .

لقد كان القصر الملكي في المنطقة الشمالية الغربية من القلعة في كالح ، يمثل وحدة فنية بمخططه الارضي المنفرد الخاص ، وبنوعية منحوتاته الجدارية الثابتة التي اتبعت اسلوبين هما الاسلوب الرمزي الاعلاني للتعبير عن الصفة القدسية الملكية ، والاسلوب القصصي الايقاعي لتسجيل معارك الملك ، نيابة عن الاله آشور . كانت هذه الوحدة من اعظم انجازات آشور ناصربال الثاني في حقل البناء والفن . فهذه المنجزات لم تكن تتحقق في الواقع الا بسبب ما كان







الألواح ٢٦٤ ـ ٢٦٦ : منحوتات جدارية ثلاثة من الرخام من القصر الشمالي الغربي لآشور ناصربال الثاني من نمرود . الارتفاع نحو ٩٠ سم . المتحف البريطاني في لندن .

لشخصيه غير الاعتيادية من تأثير وقد اصبح هذا بشكل مفرط واضحا بسيرة الفن في بلاد آشور خلال حكم خلفه المباشر وهو ولده شلمنصر الثالث (*) .

(٥) ـ قصر ايكال مشرتي لشلمنصر الثالث

لم يكن شلمنصر الثالث فتى عندما تربع على العرش بعد وفاة والده . وبمساعدة من قائد الجيش الذي خدمه باخلاص ، واراحه من معظم مشاق حروبه المتواصلة ، استطاع ان يصون قوة دولة آشور واتساعها ، بل وان يزيد فيها . ولقد حول مدينة آشور العاصمة الدينية القديمة لشعبه الى قلعة متينة بالحصون والأسوار الواقية والبوابات الفخمة التي وضع فيها صورته . وسواء حافظ على معابد المدينة ام جددها ، فانه كان يتصرف باحترام ديني بالنسبة الى كل الأشكال التقليدية لأسلافه ، وبالنسبة الى تقاليدهم الدينية (١٣٧) .

ولقد كان قائداً عسكرياً عظيماً مثلما كان منظماً لأدارة الامبراطورية . ولدينا من عهده بقايا ابنية معبد ضخم في مدينة آشور ، ومسلة منشورية سالمة تماماً ، هي المسلة السوداء المحفوظة في المتحف البريطاني (١٣٨) . ولدينا ايضاً من تنقيبات ملوان الأخيرة لبس صفائح الأبواب من البرونز المطروق من بلاوات (اسكر ـ الميل) ** بوقائعها المصورة الطويلة جداً حسب ، بل بناء ايضاً في كالح (نمرود) هو المعروف باسم ايكال مشرتي الذي يمكن ان يوصف بانه قلعة وقصر وترسانة حربية ومخزن اسلحة مجموعة كلها في بناء واحد (١٣٩) (الشكل ٩٦) . ولكن لا يتحسس المرء في اي مكان بان ايكال مشرتي عمل فني شامل ، ولا يوجد في مكان شيء يشير الى اعمال خارقة مؤتلفة بلغة تصويرية ايحائية ذات قوة فنية . فلقد كانت طبيعة شلمنصر طبيعة جندي لا طبيعة شاعر . وكان قصره في كالح (نمرود) عملاً نفعياً وليس عملاً فنياً . وكانت حولياته المصورة في بلاوات هي تفسير حقائق لا غير (١٤٠) .

بعد ان نظم ملوان التنقيبات في بلاوات في سنة ١٩٥٦ ، وتحرى كذلك معبد مامو هناك . اسعفه الحظ في العثور على صفائح لأبواب برونزية ، هي نظائر للبوابتين البرونزيتين التي تم اكتشافهما خلال سني الثمانينات على يد هرمز رسام ، في بلاوات . اما الآن فاننا نعرف بشكل مؤكد ان هذه الابواب قد وجدت اصلاً في بلاوات وليس في نمرود كما كان بج Budge *** يظن ذلك (١٤١) .

والصور البرونزية الناتئة التي خلفها لنا شلمنصر ذات اهمية استثنائية في تاريخ الحضارة ، وقد رممت مؤخراً وتم تجميعها كلها من قبل متخصصي المتحف البريطاني (١٤٢) (لوح ٢٦٨) . وهي لم تكن تزين ابداً احد الأبواب في ايكال مشرتي ، لأنها في الأصل وجدت في معبد مامو ، غير ان صنعتها عديمة الحيوية والمتكلفة قليلاً ، وصنعتها الجميلة تجعلها متقاربة جداً في روحيتها من ـــ

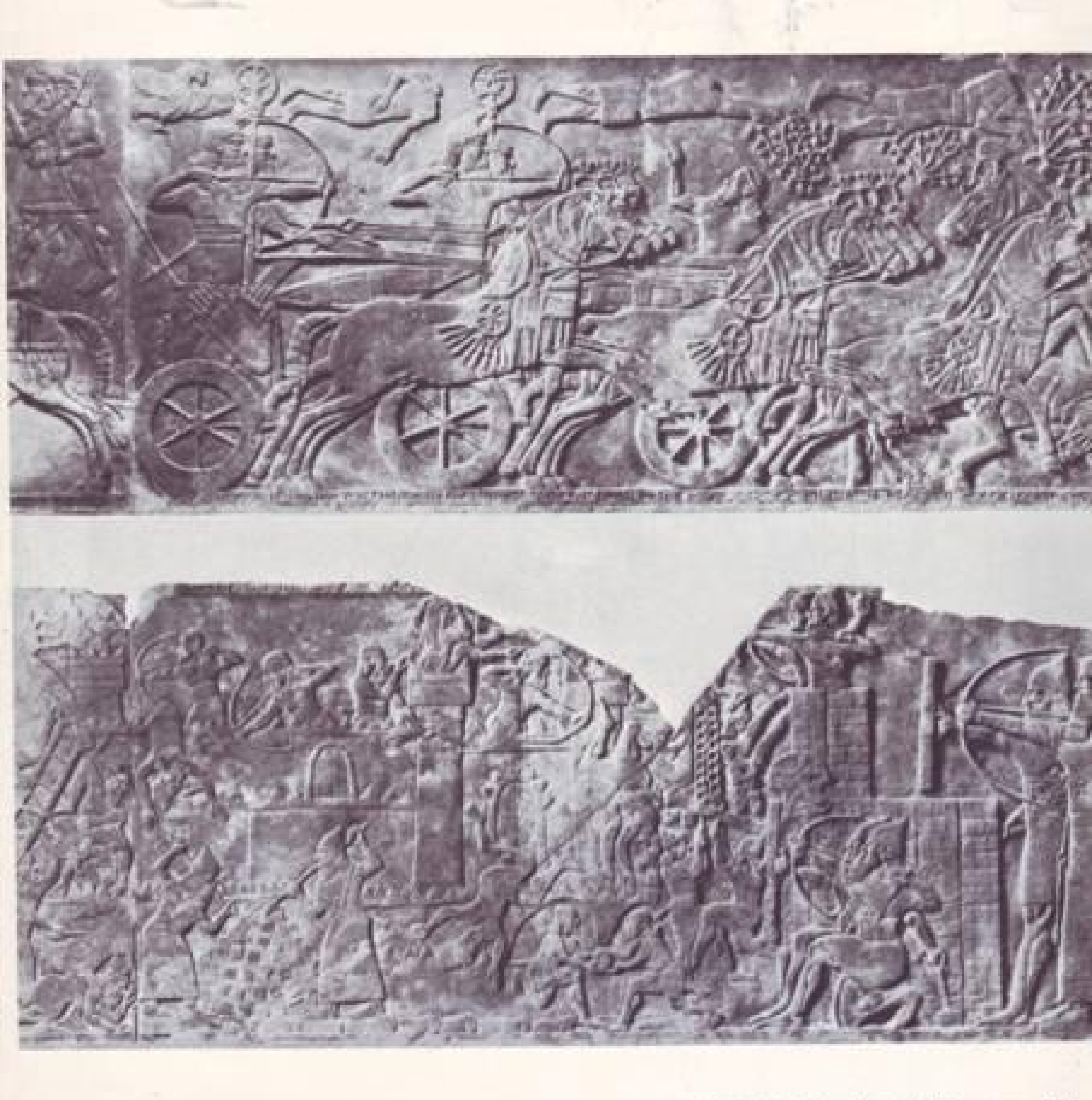
* شلمنصر الثالث (٨٥٨ ـ ٨٢٤ ق . م) تولى العرش الآشوري بعد ابيه آشور ناصربال الثاني . وعرف بفتوحاته الكثيرة وبأعماله العمرانية الواسعة فقد قام بحملات في بابل واورارتو وسورية . وشيد في كالح حصناً واسعاً لجيشه الدائم ومخزن التجهيزات والآلات والغنائم . واحاط مدينة آشور بأسوار متينة .

** اسكر ـ الميل (بلاوات حالياً) على بعد ١٠ كم من شمال شرق مدينة كالح (نمرود) . شيد فيها آشور ناصربال الثاني قصراً فخماً وقد جدد بناءه شلمنصر الثالث . وجدت في هذا الموقع صفائح من النحاس لثلاثة من ابواب هذا القصر وعليها مشاهد من الحملات العسكرية صورت بدقة .

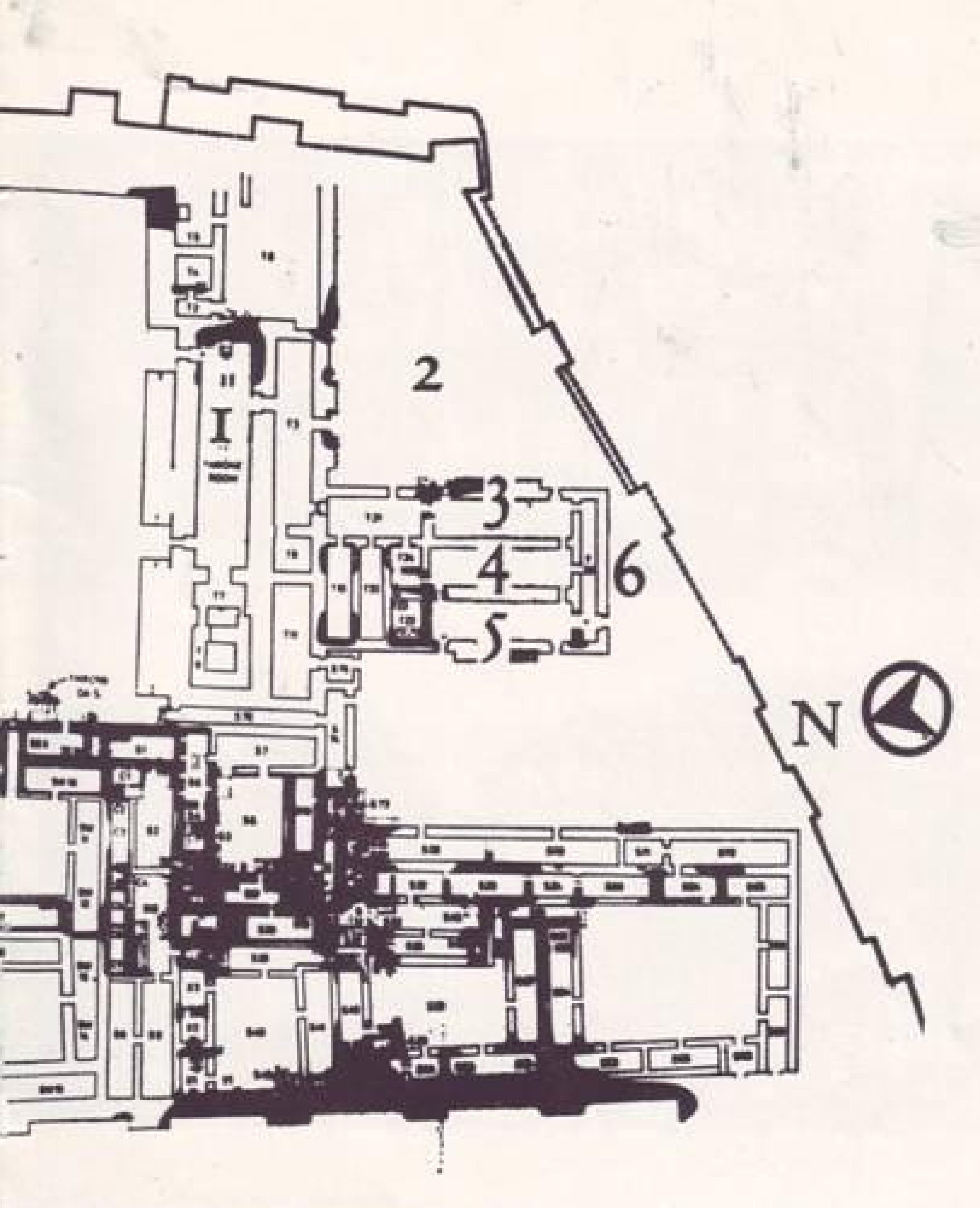
*** ج Wallis Budge من علماء الآثار الشرقية البريطانيين . ومن مؤلفاته ظهور وتطور علم الآشوريات (١٩٢٥) وسحاب الليل ودجلة (١٩٢٠) وقد نشر كثيراً من اللغة السريانية وآدابها



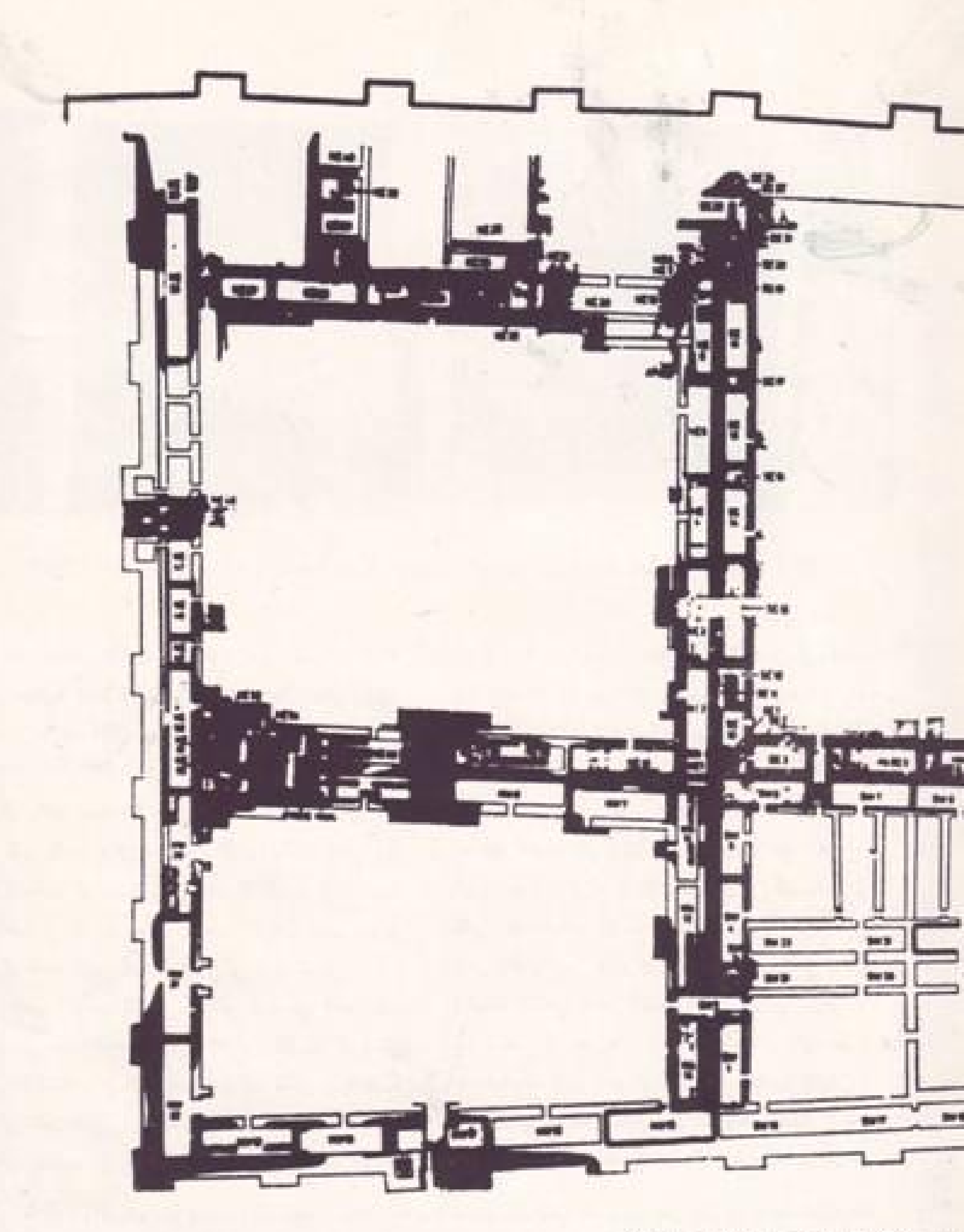
اللوح ٢٦٦ منحوتات جدارية ناتئة من الرخام من القصر الشمالي الغربي لآشور



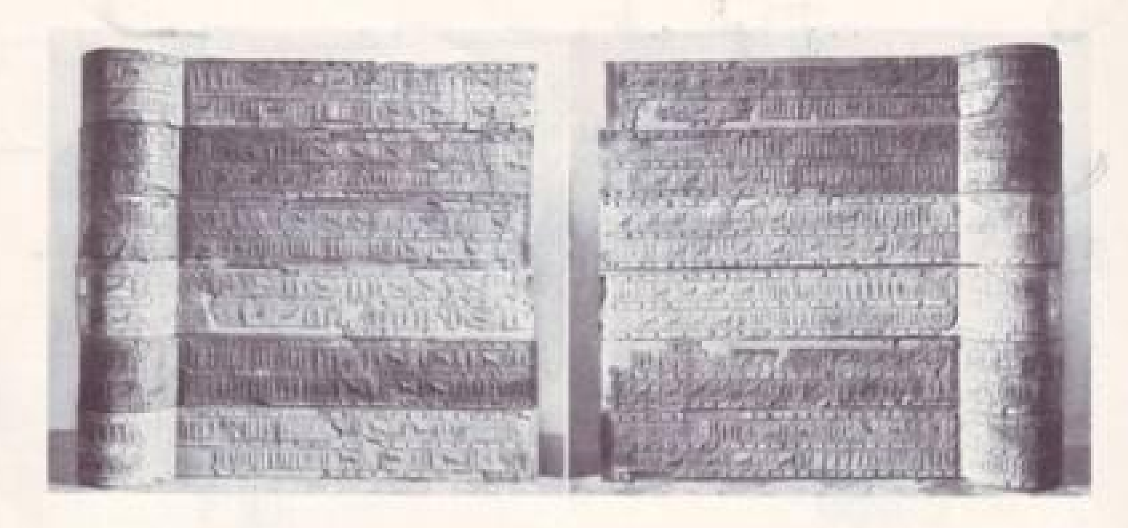
صربال الثاني في نمرود . الارتفاع نحو ٩٨ سم . المتحف البريطاني في لندن .



الشكل ٩٦ مخطط حصن الشلمنصر في نمرود (1 = غرفة العرش T2 ، 2 = الفناء



(28 T = 6 ، 25 T = 5 ، 26 T ، 27 T = 3



اللوح ٢٦٨ مصراعا باب مزينان بأشرطة برونزية ذات صور نافرة ـ من بلاوات ـ الارتفاع ٢٫١٢ م. (الجزء جميعها) ـ المتحف البريطاني في لندن.

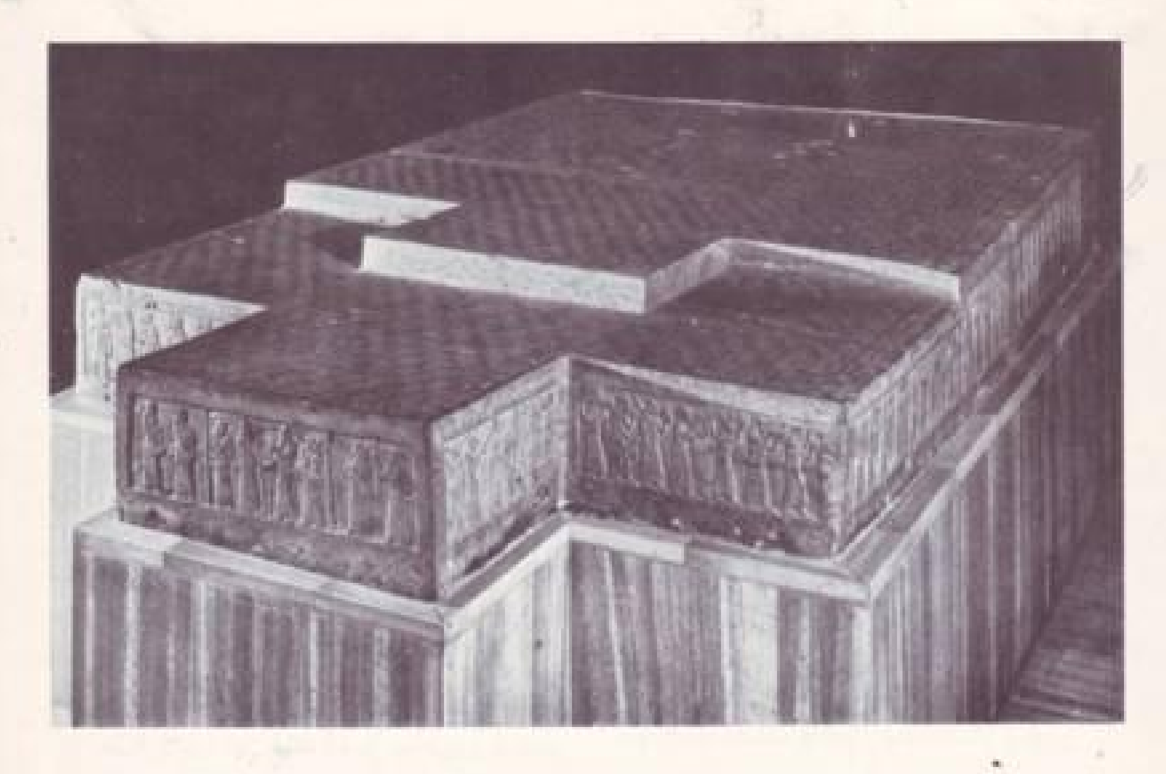
ترسانة شلمناصر الكبرى في كالح ـ ومن المنحوتات النافرة على جوانب قاعدة العرش التي وجدت هناك والتي تؤرخ سنة ٨٥١ قبل الميلاد ـ نجد على هذه المنحوتات يتصافح الملك وهو يعيد الملك البابلي مردوك ـ زاكر ـ شومي الى عرش والده تحت عنايته وفي معارضة لأحد المنافسين.

كانت قاعدة عرش شلمناصر الثالث واحدة من اهم الاكتشافات التي حققتها التنقيات الانكليزية في السنوات الاخيرة في كالح (نمرود) تحت اشراف ملوان. وعلى غرار قاعدة اشور ناصربال الثاني في غرفة العرش (ب) في القصر الشمالي الغربي والتي هي قلب مبنى القصر كله، عثر على هذه القاعدة في غرفة العرش بالترسانة القوية التي شيدها شلمناصر في الزاوية الجنوبية الشرقية من مدينة كالح، والتي تقع داخل سور المدينة وتكون ملتصقة به. ولقد اطلق المنقبون على هذه الترسانة اسم قلعة شلمناصر (١٤٣)

الشكل ٩٦ ، ومع ان هذا الاسم لا يشمل كل وظائف هذا البناء الا انه مع ذلك يعكس صفته الجوهرية، وانه يبين لنا كيف انه يختلف كثيراً جداً عن القصر الشمالي الغربي على الرغم من نقاط المشابهة الكثيرة بينهما.

وبمساعدة من آخر مخططات التنقيات وترسيماتها بأشكالها الاصلية التي نشرت في مجلة (انباء لندن المصورة) (٥) اصبح في الامكان مقارنة ايكال مشرتي الذي بناه شلمناصر الثالث مع القصر الشمالي الغربي الذي بناه والده. ذلك ان المظاهر الرئيسة في ترتيب المخطط الارضي للقصر الشمالي الغربي والتي شعرنا قبلاً اننا نستطيع ان نفسرها، في هذا الكتاب، بأنها تطور جديد ادخله اشور ناصربال الثاني تحت التأثير الارامي، قد تقيد بها شلمناصر الثالث في بناء ايكال مشرتي. ففي هذا البناء ايضاً صنع الترتيب كله من جملة من مباني

٥ مجلة انباء لندن المصورة Illustrated London News من اشهر المجلات الاسبوعية في بريطانيا وهي تطبع على ورق صقيل وتعنى بنشر الحوادث المصورة وتهتم فيها بشكل خاص بالتحف الفنية والمكتشفات الاثرية.



اللوح ٢٦٩ قاعدة العرش من حجر كلسي ، لشلمناصر الثالث ، من حصن شلمناصر في نمرود ، ارتفاع المنحوتات ٢١،٩٠ سم ، المتحف العراقي في بغداد .

الآلية التي يمكن عن طريقها تشخيص الوظائف المختلفة لها . فهنا نجد للمرة الثانية فناء نستطيع ان نحدده بانه البابانو الرئيس في جهته الشمالية ، ومنطقة سكن بيتانو ، في ناحية الجنوب . وللمرة الثانية توجد غرفة عرش كبرى (ت ١) تستخدم تقريباً كعنصر يربط بين هذين الجزئين الرئيسين من القصر . وعلى غرار العاصمة الدينية القديمة تماماً اي مدينة آشور ذاتها التي تحولت في عصر الجندي شلمناصر الى قصر محصن . تحول قصره كذلك في نمرود الى ترسانة هائلة للاسلحة ، فلم تكن هناك مقرات للضباط حسب وانما لعرباته الحربية وجياده ولمخازن اسلحته وغنائمه التي احرازها في فتوحاته .

صحيح ان الغرفة (ت ١) (١٤٤) تمثل صورة طبق الاصل من غرفة العرش (ب) في قصر آشور ناصربال الشمالي الغربي ولو ان ابعادها اوسع نوعاً ما ، الا ان الصفة العسكرية لشلمناصر قد اثرت حتى هنا على صفة الغرفة . ذلك لأن قصر شلمناصر لم تكن فيه قاعدة لعرش الملك في الغرفة (ت ١) حسب ، بل بالاضافة الى ذلك تم اكتشاف قاعدة ثانية للعرش على الجانب الغربي من الساحة الجنوبية الغربية الكبيرة ، وعلى وجه الدقة ، في المكان الذي يبدو ملائماً تماماًللقيام باستعراضات الجنود .

ان المدى الذي كان ينعكس به شلمناصر طبيعة المملكة الآشورية يمكن مشاهدته ، بشكل اوضح مما هو موجود

في ابنيه ، عن طريق مادة موضوع الافريز المصورة واسلوبها ، والقسم الاكبر منها قصصي ، والتي لدينا العدد الكبير منها فنحن نهتدي الى لب الموضوع رأساً بالمنحوتات النائتة التي تزين الوجوه الخارجية لقاعدة العرش ذاتها في الشرفة (ت ١) (١٤٥) (لوح ٢٦٩) . فقد ترك اشور ناصربال اللوح الحجري الكبير الذي كان موضع قاعدة عرش الملك خالياً من اية زخارف تصويرية . ولقد اقام عرشه على قاعدة ذلك اللوح المدرج في حنيه في الجدار الشرقي القصير من الشرفة (ب) ، وكأنه قائم في حرم خلوة معبد . ومن ثم غطى كل طول جدار المؤخرة لقدس الاقداس هذا (والذي كان الملك يجلس امامه على عرشه) بلوح ذي نحت نافر يعبر بشكل رمزي عن طبيعة الملك ممثلة في صورة الاله المجنحة (انظر ما سبق) ففي هذا النحت النافر يقف الملك في المجال المقدس لشجرة الحياة ، متوجاً بالشمس المجنحة وحمياً بالجن المجنحين .

في عهد اشور ناصربال الثاني كانت منجزات الملك العسكرية يعبر عنها ببساطة تامة على عدد قليل من المنحوتات الجدارية القصصية (انظر ما سبق لوح ٢٦٧) . اما في عهد شلمناصر فانها سيطرت على الزخرفة التصويرية لشرفة العرش تماماً ، حتى ان قاعدة العرش وهي المكان المقدس للملك الجالس على عرشه ، مزينة بثلاثة مشاهد من النحوت النائتة تم توثيق محتواها توثيقاً كاملاً في ثلاث ملاحظات ، تصف احداثاً مهمة من ثلاث حملات عسكرية منفصلة قام بها شلمناصر ، وهي مذكورة في حولياته .

تحمل الجهة الامامية من اللسان البارز لكتلة القاعدة الكبيرة على سطحها المصور الواسع المستطيل ، مشهداً له اهميته في التاريخ وفي تاريخ الفن ، هو السرد التصويري لأعظم انتصار سياسي حققه شلمناصر الثالث (١٤٦) . ذلك ان شلمناصر الذي يقف بكامل عدته الحربية وبزته الرسمية كملك لبلاد آشور ، يرى وهو يلتقي مع مردوك زاكر شومي ملك بابل الذي يرتدي زياً بابلياً غريباً كان النحات الاشوري يجاهد بوضوح في استنساخه تماماً . وبطريقة غير معروفة قبلا ، وهي مصافحة بهيجة ، مد كل من الاثنين يده اليمنى الى الآخر ليؤكدا ، على اكثر احتمال ، معاهدة الصداقة التي اتيا من عقدها . ففي سنة ٨٥١ قبل الميلاد سار شلمناصر الثالث الى بابل بجيشه لكي يحمي مردوك زاكر شومي ضد احد المغتصبين وهو اخوه مردوك بل اوساتي . ولقد سمح بسخاء لبلاد بابل في ان تحافظ على استقلالها وحول قواته المتفوقة ضد بيت ياكين Bit Jakin * القطر البحري الواقع في اقصى نقطة جنوبي بلاد الرافدين الذي كان خاضعاً للنفوذ الارامي تماماً ، واستحصل الجزية منه . كذلك تصور كل المنحوتات النائتة الباقية سياسات قوة شلمناصر العسكرية في الشرق الادنى وهي تغطي كل جوانب القاعدة بافريز طوله متر ، وحتى الزوايا المتداخلة (١٤٧) . فهناك مشهدان يبينان دفع الجزية ، وهو موضوع مألوف في الفن الاشوري واحد الموضوعات التي كان شلمناصر نفسه يستعملها غالبا في المنحوتات النائتة على الابواب البرونزية . وليس هناك ادنى شك في ان المرء يستطيع ان يكتشف استرخاءاً تدريجيا في منحوتات شلمناصر ، واسترخاء في وضوح حدود الاشكال ، وخشونة في رسم التفاصيل ، وفقراً في مادة الموضوع والتأليف . فالعطل الذي كان يزحف فوق فن شلمناصر يمكن تصوره بكل وضوح في تفكك انتظام التركيب التصويري المنظم . فليس لدينا لوح جداري بين الاعمال الفنية من عهد شلمناصر الثالث ، ولذلك فلا نعجب اذ لا نجد اية اشارة في عهد حكمه الى تأثير فن الالواح الجدارية الذي ادى

* بيت ياكين : احدى القبائل الثلاث الكبيرة التي كان يتكون منها الكلدانيون في جنوبي العراق وهي بيت ياكين ، بيت داكوري وبيت اموكاني . والقبيلة الاولى كانت اكثرها عددا واوسعها نفوذاً وكان منها الملوك الكلدانيون في العصر البابلي الحديث .

ـ في عهد والده ـ الى ايجاد تأليف تصويري ايقاعي اكثر تطورا وانسجاما. كذلك لم يكن لدى صناع المعدن الذين صنعوا الاشرطة البرنزية المصورة في بلاوات ولا نحاتي المرمر الذين زينوا السطوح الخارجية لقاعدة العرش في كالح (نمرود)، اي نوع من الالمام بتأليف الالواح الجدارية. ولا يوجد هناك اي اثر عن منحوتات جدارية قصصية في اي مكان كان من مبنى ايكال مشرتي العائد الى شلمناصر. كذلك لا تكشف الاشرطة التصويرية في بلاوات ولا افاريز قاعدة عرش شلمناصر في كالح (نمرود) عن اي تأليف تشكيلي فني، كما انها لم تبين اي تفهم للتركيب التصويري الذي استخدم كوسائل للتعبير. ففي كليهما وضعت الاشكال المصورة على الافاريز جنباً الى جنب في صف ليس وفقا لأية قاعدة فنية وانما لكي تتوازى، قدر الامكان، مع مرور الزمن اثناء الحوادث المصورة.

لم يبق في عهد شلمناصر الثالث اي اثر للاسلوب الفني التصويري الملحمي الايقاعي الذي كان شائعا في عهد اشور ناصربال. ومع اننا نرى في المسلة السوداء المحفوظة في المتحف البريطاني (١٤٨) (اللوحان ٢٧٠، ٢٧١) ان ياهو الاسرائيلي بن عمري Jehu of Israel Son of Omri ـ والذي يرى جاثما امام شلمناصر في حقل تصويري واسع مستطيل ـ قد وضع بطريقة لا يؤلف فيها الملك النقطة المركزية في التأليف ولا يكون مركز المشهد، وانما يقف خارج المركز تماما. ومع ذلك فانه يشبه في الواقع، التركيب المصور من النوع الذي شاهدناه في مشهد قنص لاشور ناصربال مع عربة واسود أو ثيران. غير ان هذا كان، على اكثر احتمال، نهجا لبناء المرمر القديم أو انه كان مصادفة لا غير. واذا ما اراد امرؤ ان يقيم انعدام الجودة في الفن كما كان عليه بين الاب والابن فليس امامه سوى ان يضع صورة تقديم الاسرى المنقوشة على قاعدة عرش شلمناصر بجانب تلك الصورة التي لها ذات الموضوع على المنحوتات الجدارية الثالثة لاشور ناصربال الثاني في نمرود (انظر اللوح ٢٦٣). وان على المرء ان لا يستعمل ذات المقياس الفني للمنحوتات البرنزية من بلاوات مثلما يستعمله في المنحوتات المرمرية الثالثة، وذلك بسبب الصعوبات المتأصلة في صنع التابعات البرنزية.

٢ ـ القرن الثامن قبل الميلاد

(الرسم الجداري الاشوري الحديث وعصر القائد شمشي ايلو ٧٨٠ ـ ٧٥٢ ق.م.)

يبدو تطور الفن في الغالب بل الغالب جدا، وبصفة خاصة في الشرق القديم، موازيا لنهوض المملكة وسقوطها وموقفها من سياسة الحكم. غير ان هناك مثالا جيدا مخالفا لذلك من الفترة المقاربة لحادثة كسوف الشمس الهائلة في سنة ٧٦٣ قبل الميلاد. فقد حدث ذلك في العهد الذي حكم فيه ثلاثة من الملوك الضعفاء هم شلمناصر الرابع ٧٨١ ـ ٧٧٢ ق.م، واشور دان الثالث ٧٧١ ـ ٧٥٤ ق. م.، واشور نيراري الخامس ٧٥٣ ـ ٧٤٦ ق. م.، الذين كان في عهدهم القائد العظيم شمشي ايلو من تل بارسيب، هو الذي يدير الامبراطورية في الواقع، وفي العقود السابقة مباشرة التي طغت فيها حضارة بابل على بلاد اشور، في عهد ابن

* ياهو بن يهوشافاط بن نمشي اغتصب الملك من بيت آخاب الحاكم في القدس وأصبح ملكا على اسرائيل واستمر حكمه (٢٨) عاما. قدم الهدايا الى شلمنصر الثالث طالبا منه مساعدة من الاشوريين ضد المملكة الارامية الثانية في دمشق. الا ان الاشوريين بعد حملة ٨٣٩ ق. م في الغرب انصرفوا في حروبهم في الشرق. ويظن أن عمري الاسم الذي كان يطلقه الاشوريون على العائلة الحاكمة في القدس



اللوح ٢٧١ تفاصيل المسلة السوداء .

اللوحان ٢٧٠ ، ٢٧١ مسلة من الرخام الأسود لشلمنصر الثالث (المسلة السوداء) . من نمرود . الارتفاع ٢٫٠٢ م المتحف البريطاني في لندن .

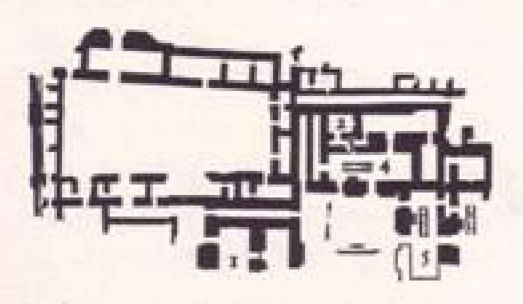
شلمناصر الثالث وعهد حفيده ، اي شمشي ادد الخامس، وادد نيراري الثالث . فهذه الفترة تبين لنا كيف ان امة تستطيع في عصر الانحطاط السياسي أي الوقت الذي تضاءلت فيه كل مواردها المادية ، ان تبتدع نوعا من الفن الذي يعطي التعبير الكامل لكيانها الداخلي .

لقد كانت الجدران المتداعية من بقايا القصر في تل احمر (تل بارسيب) (١٤٩) الذي نقب فيه تورو دانكن مع زملائه موريس دونان Maurice Dunand وكارفو Carvo ودوسان Dossin مزينة ببقايا واسعة جدا من الرسوم الجدارية الاشورية . وقد بعثت هذه الرسوم مؤخرا عن طريق نشر مستنسخات انجزها الرسام كارفو والتي كانت محزونة في متحف اللوفر لمدة سنوات (١٥٠) ولم تسلم من هذه الرسوم الاصلية سوى قطع ، ولا نستطيع ان ندرس الرسوم الا عن طريق دراسة النسخة الحديثة لها . كما لا نستطيع ان نعرف على وجه التأكيد ما اذا كانت هذه النسخة تمثل التلوين القديم بشكل معيب .

ومع ذلك يوجد مظهران من الرسوم التي نستطيع تقييمهما ثمرة الرسم وتأليف المشاهد . وهذان يمثلان انجازين عظيمين وهما ميزة حقيقية للفن الاشوري بصفة عامة ، كتلك نعرضهما هنا في تل بارسيب في العصر الاشوري الحديث .

كان قصر تل بارسيب (تل احمر) الذي عثر فيه على هذه الرسوم القيمة من العصر الاشوري الحديث ، قد جدد او اعيد بناؤه بشكل متواصل خلال مسرى تاريخه الطويل ، من عهد شلمناصر الثالث في القرن التاسع قبل الميلاد الى عهد اشور بانيبال في القرن السابع قبل الميلاد . ومما لا شك فيه ان بناه شلمناصر الذي فتح مدينة بارسيب عاصمة شعب بيت ـ اديني الذي كان تحت تأثير الحضارة الارامية ، واعاد تسميتها رسميا باسم كار شلمناصر ان هذا البناء قد سبقه بناء قصر ارامي (١٥١) . ومع ذلك فان الاهمية التأريخية الخاصة لهذا القصر الاقليمي لا تكمن كثيرا في عمارته التي لدينا نماذج منها في ابنية الملوك العظام من القرن التاسع حتى القرن السابع قبل الميلاد ، بل تكمن ، كما هو واضح ، في رسومه الجداريه التي يلقي الجزء الاعظم منها على الاقل ، شيئا من الضوء على الفترة الناضجة بصفة استثنائية ، من الفن الاشوري الحديث ، والرسوم الجدارية الاشورية الحديثة بصفة خاصة . فكل من يتمعن بعناية في تصميم المخطط الارضي لقصر تل بارسيب ، من الرسوم التي وضعها موريس دونان (١٥٢) (الشكل ٩٧) ، سرعان ما يدرك بانه يعود الى مجموعة القصور الملكية الاشورية الحديثة والتي حاولنا قبلا ان نصف اصولها وتجهيزاتها في عهد كل من اشور ناصربال الثاني وشلمناصر الثالث في القرن التاسع قبل الميلاد ، في مدينة كالخ (نمرود) (انظر ماسبق) .

ان في مقدورنا ان نظفر بمعلومات جديدة عن تقدم الفن الاشوري بدراسة رسومه الجدارية اولا . ومن ثم ، وبصفة خاصة ، بدراسة الرسوم التي وجدت في الغرفتين الرابعة عشرة والسادسة عشرة . فهذه الرسوم تختلف اختلافا واضحا وصائبا في الاسلوب عن رسوم الغرفتين الثانية والعشرين



الشكل ٩٧ مخطط قصر تل بارسيب .

والسابعة والعشرين اي في الغرفتين اللتين يعود اصلهما الى تجديد متأخر اجري على القصر في عهد اشور بانيبال، وان هذه الرسوم بحد ذاتها لا يمكن ان تعود في الاصل الى عهد ذلك الملك.

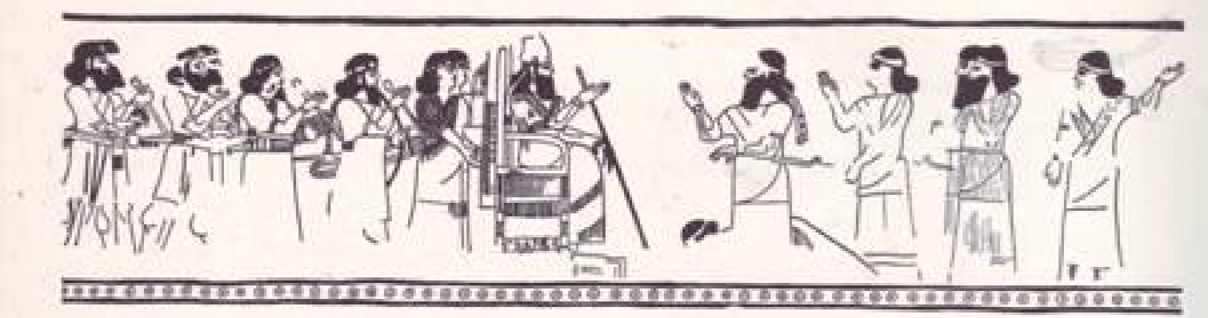
ولقد درس تورو دانكان بعناية تاريخ هذه الرسوم وقيمتها الفنية في الفصل الثاني (ب) (رسوم القصر) من مطبوعه عن الحفريات والذي سبقت الاشارة اليه (١٥٣) وقد تم ذلك بطريقة مثالية استخدمت فيها بعناية كل التفاصيل الفنية والمعلومات التي وفرها تاريخ الفن. ففي الصفحتين الخامسة والاربعين والسادسة والاربعين عدل دانكان رأيه السابق (١٥٤) الذي كان قد شاركه فيه ايضا اندري بارو (١٥٥) والقائل بان صور الغرفتين الرابعة والعشرين والسادسة والعشرين تعود في الاصل الى عصر تكلات بليزر الثالث (هناك بعض اعمال معينة يصعب ايجاد تفسير لها في الرسوم) اذا كانت معاصرة لهذا الملك. ذلك لان الجنود يغطون رؤوسهم بخوذ تغطي الرقبة والتي لم يعرض النحاتون الاشوريون، وبصفة خاصة في عهد تكلات بليزر، مثالا واحدا لها حسبما اعلم. وقد جهزت اغماد السيوف، بصفة عامة، بجزء قريب من زينة حلزونية مزدوجة من النوع الشائع في عصري اشورناصربال وشلمناصر، لكنها بسبب عدم وجود نموذج لها على مسلة سبأة «Saba» التي تمثل ادد نيراري الثالث، وفي النحت الناتيء في نمرود الذي يمثل تكلات بليزر، على اكثر احتمال، وعلى مسلة ارسلان طاش التي تمثل صورة الاله ادد التي يرقى تاريخها الى عهد تكلات بليزر واخيرا في المنحوتات الناتئة في خرسباد فكل هذه تعبر ايضا عن الجهاز المعقد وتحتفظ بشيء ما من اسلوب واسع وقوي يميز تماثيل القرن التاسع قبل الميلاد. فهي لا تشبه تماما ذات الاشكال التي جاءت قبل تكلات بليزر، وبعده حتى عهد ادد نيراري الثالث على سبيل المثال.

لقد كان ذلك على وجه التحديد هو العصر الذي اصبح فيه نفوذ القائد العظيم شمشي ايلو، سائدا. كما انه حفر كتابة له على تماثيل اسود عند مدخل الباب الشمالية الشرقية في تل بارسيب والتي كتب بها تقريرا عن انتصاره على ملك الاورارتو ارگيشتي الاول Argistis دون ان يشير الى اسم سيده الملك (١٥٦).

قد يكون مستطاعا ان نفسر بهذه الطريقة حقيقة يصعب فهمها. ذلك ان الغرفتين الرابعة والعشرين والسابعة والاربعين توفران، بالذات، سطوحا اكثر اهمية للرسم الجداري، وقد غطيت جدران كلتيهما بذات المشهد المنسجم، الذي يبين تقديم الاعداء المغلوبين. ففي الرسم الموجود في الغرفة السابعة والاربعين اقتيد العدو من قبل القائد امام ملك يتربع على العرش والذي يمكن تمييزه كما هو بكل وضوح، بتاجه الملكي ذي الاشرطة والنتوء المخروطي (١٥٧) (الشكل ٩٨). اما في الغرفة الرابعة والعشرين من الناحية الثانية فان الرجل المتربع على العرش يبدو عليه بانه يضع على رأسه اكليلا (١٥٨) (الشكل ٩٩). ولا يوجد عدو متضرع جاثم بمذلة امامه كما هو واضح في الصورة الاخرى. ومن المحتمل ان يكون شمشي ايلو هو الذي اظهر نفسه على العرش مكان سيده.

نجد في هذا القصر لاول مرة ان كلا من الجدران الاربعة داخل الغرفة تؤلف سطحا تصويريا مليئا بمشهد متجانس واحد ليس الا. واذا ما عاد المرء بتفكيره الى غرفة العرش (ب) في قصر اشور ناصربال الثاني الشمالي الغربي في كالح (نمرود)، حيث اشتمل وجه الجدران الاربعة على زخرفة يقسمها زخرفة رمزية دينية وراء العرش،

* سبأة (سباءة او سبعة ؟) لا يعرف موقعها ويظن في بادية الجزيرة الى الجنوب من سلسلة جبال سنجار. وعثر عليها عام ١٩٠٥ مسلة لأدد نيراري الثالث ٨١٠ - ٧٨٣ ق.م ارتفاعها ١,٩٢ م. موجودة الآن في استنبول يشاهد فيها الملك واقفا وامامه وفوق رأسه رموز للآلهة الاشورية الكبرى. وعلى المسلة كتابات تصف اعمال الملك ومنها حروبه في فلسطين.



الشكل ٩٨ افريز لرسم جداري يمثل جلسة ملكية ، من الغرفة الثالثة والأربعين في قصر تل بارسيب .



الشكل ٩٩ افريز من رسم جداري لجلسة ملكية من الغرفة الرابعة والعشرين في قصر تل بارسيب .

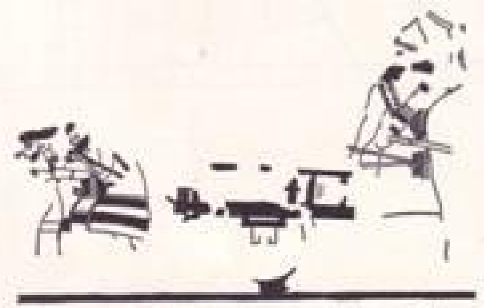
والمقاعد العظمى لشجرة الحياة الاسطورية مع الملك والجن، واخيرا مجموعة مشاهد الحرب والصيد، فانه سيرى حينذاك مدى اهمية الخطوة التي اتخذت الى الامام منذ القرن التاسع قبل الميلاد، الى الرسوم الجدارية في تل بارسيب، في تأليف هذه الرسوم الجدارية العظيمة. فمن المهم ان يدرك المرء كيف كان الفن الاشوري ـ رغم ما كان يعترض مسيرته بسبب احداث خارجية ـ قادرا على ان يواصل تطوره بشكل غير مثير.

فاذا كان تأليف رسوم جدران كبيرة بصفة عمل واحد ـ أي تقسيم الاجزاء المختلفة لمشهد على جدران احدى الغرف ـ ما يزال يمكن ان يتطور بصفة اكثر في عهد ملوك ضعفاء من امثال اشور نيراري الرابع، وموظفين متنفذين من امثال شمشي ايلو في قصر اقليمي مثل قصر تل بارسيب، فان فن التأليف هذا اذن يجب ان يكون اكثر من ظاهرة للبلاط، بل لا بد ان يكون تعبيرا عن الطبيعة الفنية للاشوريين انفسهم.

لقد سبق للمنقب تورو دانكان من ناحيته (١٥٩) ان بين الانجازات التي مثلتها رسوم قصر تل بارسيب آخذا اياها برمتها: ذلك ان نوعية رسمها والمقدرة الاشورية الحقة فيها على صنع تصميم تجريدي من الخطوط الخارجية والتفاصيل التي في داخلها، ليماثل بروزا. وان هذا هو الذي عزل الرسوم الجدارية الاشورية الحديثة على حدة عن المنحوتات الناتئة على الجدران المرمرية التي تعود الى ذات العصر، حتى وان كان تلوين كلا النوعين، اي تسلسل الالوان الاربعة (الاسود والابيض والاحمر والازرق) واحدا. ومع ذلك فلا توجد منحوتة مرمرية ناتئة كانت قد نحتت من الحجر على يد واحد او اكثر من الصناع، من نموذج مصمم من قبل احد الفنانين، يمكن ان يقترب من الامتداد الحي للخطوط المحددة للاشكال في رسوم تل بارسيب، التي رسمت، كما يمكن ان يرى المثقون، من قبل الفنان المشرف نفسه، ومن ثم تثبت حينما كان العمل يطرد في الواقع تقدمه وتحسن في الموقع (١٦٠).

فالمهارتان المشتركتان ـ الانتباه للتصميم كله، وتنسيقه على جدران الغرفة كلها، وارتفاعه وكذلك عرضه، والقدرة على التعبير في الشكل المخطط ـ قد اوجدتا في الرسوم الجدارية للغرفة الرابعة والعشرين من قصر تل بارسيب النضج الكلاسيكي للفن الاشوري الحديث (١٦١) (الشكلان ١٠٠، ١٠١).

وعلى هذا فان اكثر ما هو ضروري ان نبين بان صنعة الالواح الجدارية والاسلوب القصصي الايقاعي في مبنى اشور ناصربال الثاني لم يظهرا ثانية في الرسوم الجدارية الاشورية الحديثة.



الشكل ١٠٠ قطعة من رسم جداري يشاهد فيها اسرى امام ثورة من الغرفة الرابعة والعشرين في قصر تل بارسيب.



الشكل ١٠١ قطعة من رسم جداري لرجال يمشون، من الغرفة الرابعة والعشرين في قصر تل بارسيب.

٣ـ القرن الثامن قبل الميلاد

(تكلات بلزر الثالث حتى سرجون الثاني)
(أ) ـ العمارة والفن في عهد الامبراطورية الاشورية الحديثة (٧٤٥ـ٧٠٥ ق.م.)

اذا كان التطور السياسي الحضاري لبلاد اشور يعد متناظراً تماما مع تطور الفن الاشوري، فان من المعقول ان نبحث عن ذروة تطور العمارة والفن الاشوريين الحديثين في عهد الحاكمين العظيمين تكلات بلزر الثالث وسرجون الثاني. فلقد استطاعا في مدة نصف قرن ان يخضعا الشرق الادنى برمته لحكم الاله اشور، وان ينظماه في امبراطورية، وان يديراه كوحدة، وان يقسماه الى ولايات يحكمها محافظون، مع توحيد الاقوام المتباينة في الشرق الادنى توحيدا كبيرا تلك التي كانت تخضع في المسائل الثقافية خضوعا شديدا للنفوذ الاشوري، ولو ان اللغة الارامية كانت هي اللغة الدارجة. غير ان التطور الفني في الشرق الادنى لم يكن يتماشى ويجري السياسة فيه تماما. فحين توفي سرجون سنة ٧٠٥ قبل الميلاد في احدى حملاته العسكرية، كان في الواقع قد اكمل بناء مدينته التي كان يقيم فيها، والتي تقع على بضعة كيلومترات الى الشمال من نينوى، والتي كان تصورها وتنفيذ تصميمها يصلح بان يكون بمثابة تعبير عن امبراطورية الشرق الادنى الاشورية الحديثة. اما بالنسبة الى تكلات بلزر الثالث فاننا لا نملك سجلات لاحد المباني ولا منحوتات ثابتة، ولا رسوما تتجاوب في نطاق الفن مع تأسيس امبراطورية الشرق الادنى تحت الزعامة الاشورية. فعلى النقيض من ذلك فان نوعية ما سلم ـ بطريق الصدفة تقريبا ـ من الاعمال الفنية التي يرقى تاريخها الى عهد تكلات بلزر، وما استطعنا ان نستخلصه من تخطيطات المتقين. لا تبدو في نفس المستوى الذي كانت عليه اعمال اسلافه العظماء في القرن التاسع قبل الميلاد حتى وان لم يخفق المرء في تمييز اتجاهات حديثة فيها.

عاش تكلات بلزر الثالث في كالخ بصفة رتيبة. كما انه شيد ايضا قصرا كبيرا هناك، حسبما نعرف ذلك من كتاباته، هو ما سمي بالقصر المركزي على الاكروبوليس * راميا من وراء ذلك ان يبزّ قصور من سبقوه. ومع ذلك فان بقايا هذا القصر لا تؤهله لان يحتل مكانه في تاريخ العمارة (١٦٢). والشيء الذي يدلل بصفة اكثر على ذهنية تكلات بلزر الثالث بل حتى اكثر تنويراً لآرائه عن الامبراطورية والمملكة الاشورية، هي المدونة التي وصف بها كيف شيد بيت-خيلاني Hilani على غرار البيوت التي اقامها الامراء الحثيون في سوريا. فهو لم يعتبر نفسه ملكا على بلاد اشور حسب، وانما كان يمثل بولو Pulu ملك بابل، وربما كل الشرق الادنى. لذلك كان ايضا خليفة الامراء الحثيين، ولهذا فقد شيد لنفسه بيتا حثيا (١٦٣). ورغبة منه في توحيد الشرق الادنى بسياسته وحضارته، فقد شيد في مدينة حداتو الاقليمية (ارسلان طاش) بناية، على باب المدينة اقام فيها تماثيل للابواب والواحا جدارية ذات نحوت نافرة. كانت كلها من الاسلوب المحلي (اي الاسلوب الارامي الحثي الذي تطغى عليه الصفة الاشورية)، بل انه امر ان تكتب على الاسود التي على الباب، مدوناته الخاصة بالخط المسماري (١٦٤). والواقع ان هذا الاسلوب المحلي والسائد الى مدى كبير الذي شمل الامارات السورية الشمالية والعراقية الشمالية والذي زاد انتشارا في الامبراطورية الاشورية منذ عهد تكلات بلزر الثالث، ربما كان قد

* الاكروبوليس رابية صخرية في مدينة اثينا شيدت عليها اهم معابد المدينة ومنها البارثنون والارخثيوم في القرن الخامس قبل الميلاد.

اثراً ايضاً في اسلوب المنحوتات الجدارية التي اوجدها تكلات بلزر الثالث في قصره الخاص بمدينة كالخ (نمرود) (١٦٥). ذلك ان الاشكال الفردية الفخمة التي رسمتها وحفرتها بوضوح يد غير مترددة، هي ابرز شيء ملحوظ من هذا الاسلوب (١٦٦). واذا ما اخذنا التأليف بعين الاعتبار يظهر لنا بوضوح، بل حتى بالنسبة الى قطع الواح المنحوتات الثالثة، ان نحاتي تكلات بلزر الثالث كانوا يفهمون من ناحية فهما جيدا قواعد الاسلوب الملحمي الايقاعي الذي ابتدعه اشور ناصربال الثاني، في قصره الشمالي الغربي. ومع ذلك فان هؤلاء النحاتين، في الوقت الذي كانوا فيه يودون الحفاظ على الحقيقة التاريخية، كانوا يحاولون ايضا ان يمدوا السطح المصور الى اعلى وعلى الجوانب - اي انهم لم يعودوا يعتبرون سطح اللوح الجداري كقاعدة للتأليف، مثلما كان عليه الامر تماماً في نحوت الالواح الجدارية العائدة الى تكلات بلزر في تل بارسيب، وكما هو الحال في الامارات الحثية الجديدة في شمالي بلاد بين النهرين والقائمة بين قرقميش وتل حلف.

ولا يعجز المرء في معرفة الروابط الوثيقة بين المنحوتات الجدارية الكبرى التي اوجدها تكلات بلزر الثالث (والتي تم نقلها حتى في الايام القديمة من قبل اسر حدون من القصر المركزي ليستعملها مرة اخرى في قصره الجنوبي الغربي في كالخ) والمنحوتات الجدارية التي صنعها اشور ناصربال الثاني في قصره الشمالي الغربي (١٦٧) ففي كليهما، قسمت الالواح الجدارية الى حقلين مصورين بشريط عريض يمتد على طول المركز، تغطيه كتابة بصفة عامة، ثم تصل الصور الفردية بصفة عامة الى اعلى الحقل وقد حدث نفس هذا في عهد تكلات بلزر الثالث في المنحوتات الثالثة التي لم يستعمل فيها موضوع القرن التاسع - عندما استعمل موضوع الفاتح مثلاً، والتي يرى فيها الملك وهو يطأ بقدمه عنق عدو مغلوب، على غرار الحاكم الاكدي الامبراطوري في عصره (١٦٨).

ومع ذلك سرعان ما ظهرت الفروق الرئيسة بين القرنين التاسع والثامن قبل الميلاد في التركيب التصويري للنحوت الثالثة القصصية. ذلك ان نحاتي تكلات بلزر لم يعودوا يتفهمون الايقاع للشريط المصور، بل كانوا يحاولون بدلاً من ذلك عمل تقرير واقعي مصور. وانهم لم يكونوا يريدون عرض المظهر الاسطوري للملكية، وانما تاريخ اعمالها البطولية. ولكي يفعلوا ذلك كانوا يحتاجون الى فراغ واقعي، ولذلك ادخلوا المناظر البرية وتفاصيل واقعية اخرى اخذت الآن تتجاوز حدود الالواح الجدارية الفردية وربما لم يكن من باب الصدفة ان لا نجد صورة واحدة يرقى تاريخها الى عهد تكلات بلزر الثالث تحوي شجرة الحياة والجن. فقد ابتدع نحاتو تكلات بلزر لأنفسهم حرية اساسية للحركة ضمن تركيب الصورة، تلك الحرية التي لم يتحسس الرسامون في تل بارسيب بالحاجة الى التطلع نحوها، اذ لم تكن وحدة الالواح الجدارية ذات النحوت موجودة بالنسبة اليهم.

ولقد تخلى نحاتو القرن القرن الثامن قبل الميلاد عن اللوح الجداري المفرد كوحدة للتأليف وشرعوا الآن يسمحون بتسلسل الاحداث المفردة من لوح الى آخر، كما سمح الآن التقسيم لوحين بان يمر عبر الصور الفردية للانسان والحيوان (١٦٩) (لوح ٢٧٢). ولكن خط التقسيم وحده لا يعتبر الآن هو العائق الذي يعوق الفنان حسب، بل ان خط القاعدة الافقي ايضاً - سواء في ذلك حاشية قعر اللوح او الشريط المكتوب - قد ظهرت في صفة تقليص للفراغ. ولذلك نصادف في عهد تكلات بلزر الثالث مرة اخرى تركيباً تصويرياً من دون خط القاعدة، مما يذكر المرء بالتأليف الذاتي للعصر الحوري الميتاني، اي حوالي سنة الف وخمسمائة قبل الميلاد. ومن الامثلة على هذا منحوتة ثالثة شهيرة محفوظة في المتحف البريطاني تحت رقم (١١٨٨٨٢) تقدم مشهد كاتبين يعددان المنهوبات، احدهما اشوري والآخر ارامي

(١٧٠) (لوح ٢٧٢) . فلقد نسقت تصاوير الرجال والحيوانات والعربات هنا على خطوط قاعدة كثيرة الاختلاف ، بحيث تعطي المرء انطباعاً بوجود نقص تام في التنظيم . ذلك ان تفكك التأليف الايقاعي المنظم تنظيماً دقيقاً للاشرطة القصصية المصورة ، التي ابتدعها بكل عناية فنانو عصر اشور ناصربال الثاني ، يبدو الآن كاملاً . على ان آخر ازدهار للفن الاشوري الحديث خلال القرن السابع قبل الميلاد سوف يبين لنا ان هذا لم يكن ضياعاً نهائياً ، بل توقفاً خلاقاً سيؤدي في النهاية الى تطور ابعد على قاعدة اوسع .



اللوح ٢٧٢ نحت جداري نافر من الرخام من القصر المركزي لتكلات بلزر الثالث في نمرود

الارتفاع ٣٢ر١ م . المتحف البريطاني في لندن

ب ـ العمارة في عصر سرجون الثاني (خورسباد ـ دور شاروكين) *

مع أن سرجون الثاني ، ٧٢٢ ـ ٧٠٥ ق . م . بخلاف تكلات بليزر الثالث قد اعاد الى كهنة الفطر امتيازاتهم القديمة ، الا انه من ناحية العملية قد اكمل المشاريع السياسية والعسكرية التي بدأها اسلافه . ففي عهد حكمه بلغت الامبراطورية الاشورية الحديثة ذروة قوتها ولم يكن هناك احد سواء بين اقلام صرحها فيا ذا قيمة لهذه الامبراطورية ولسلطتها الحاكمة . اي المملكة الاشورية ولقد عاش مثل تكلات بليزر عدة سنوات في كالخ وهناك عمر ايكال مشرتي الذي اقامه شلمناصر الثالث . ثم انتقل بعد هذا مباشرة الى دور شاروكين . مدينته المؤسسة حديثا والتي تقع على بعد خمسة عشرة كيلو مترا الى الشمال الشرقي من نينوى ، في موقع خرسباد الحديثة . ففي قلعته الملكية الضخمة هناك بابعادها الكبيرة التي فاقت كل ما سواها ، ابرز في عيون الناس صورة عمرانية للكون وبنفس الوقت رمزا للامبراطورية . ويضم قصر اشور ناصربال الثاني في كالخ (نمرود) ـ بالاضافة الى بابانو وبيتانو وغرفة العرش ، منطقة معبد مهم لنورتا وبلت ماتي Belit-Mati ** مع زقورة ، وخلوة كانت مشمولة به . ومع ذلك فقد برزت دور شاروكين ذلك العمل المبكر في هذا المضمار ايضا ، حتى وان كانت نموذجها مقتبسا منه بشكل واضح (١٧١) .

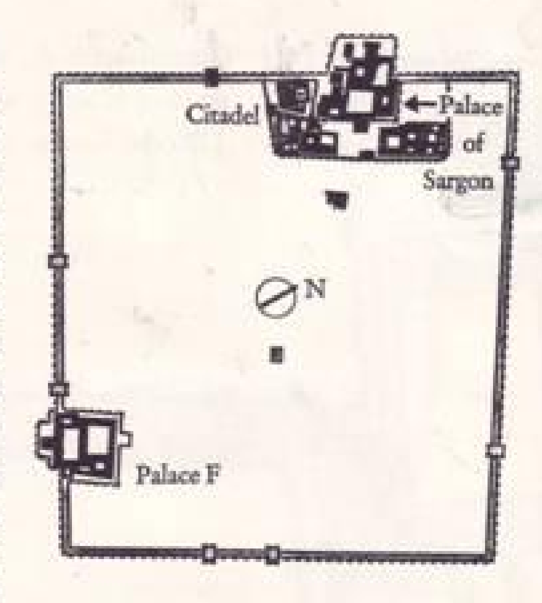
والنقطة الثانية التي يلاحظها المرء في دور شاروكين هو الفرق الكبير في مستوى الاقسام المختلفة ـ المدينة ، والقلعة ، والمعبد داخل القلعة ، والمعبد في القصر الملكي والزقورة اذا انها كانت تمتد في شكل رموز باتجاه السماء من الارض التي تحتها .

وبالتدريج خلال قرنين ، اي من سنة تسعمائة الى سنة سبعمائة قبل الميلاد ، زادت المملكة الاشورية من حجمها . فهي لم تعد تقتصر على المنطقة المحلية بين نهر دجلة ونهر الزاب حسب ، وانما ضمت كل عالم الشرق الادنى المتحضر . وقد اصبح الهها اشور رئيس جميع آلهة العالم وبمثابة خليفة لانليل . ولم تعد دور شاروكين ـ بخلاف القصر الشمالي الغربي الذي شيده اشور ناصربال الثاني في كالخ ـ تعبيرا عن المفهوم الاشوري الحديث للملكية وصفتها وقتها وطولها . فقد اصبحت الان صورة للعالم الذي يحكمه الملك الاشوري بمساعدة الالهة العظام ، الذين وزعت وظائفهم ومناطق سلطتهم طبقا للتسلسل الكهنوتي . فقد مثل العالم المنظم ، الكون ، باوطأ مستويات المدينة ، المحاطة ضمن سور محصن يؤلف مربعا متساوي الاضلاع غالبا . وفي كل جانب من جوانب السور المحصن باب أو بابان يؤلفان حلقة الاتصال بالعالم الخارجي (الشكل ١٠٣) ذلك ان الخطر المهدد من هناك ، من العالم الخارجي الفوضوي يجب ان تصده الجن العظام اي الحيوانات المثبتة على الابواب .

ويمتد القصر الملكي في الواقع خارج سور المدينة وهو يؤلف في الوقت ذاته اقوى حصن فيه (الشكل ١٠٤) .

* دور شاروكين ومعناها حصن سرجون وهي خرسباد حاليا .

** بلت ماتي ومعناها سيدة البلاد .



الشكل ٢-١٠ مخطط خرسباد . (دور شاروكين) استناداً الى التنقيبات الامريكية الاخيرة

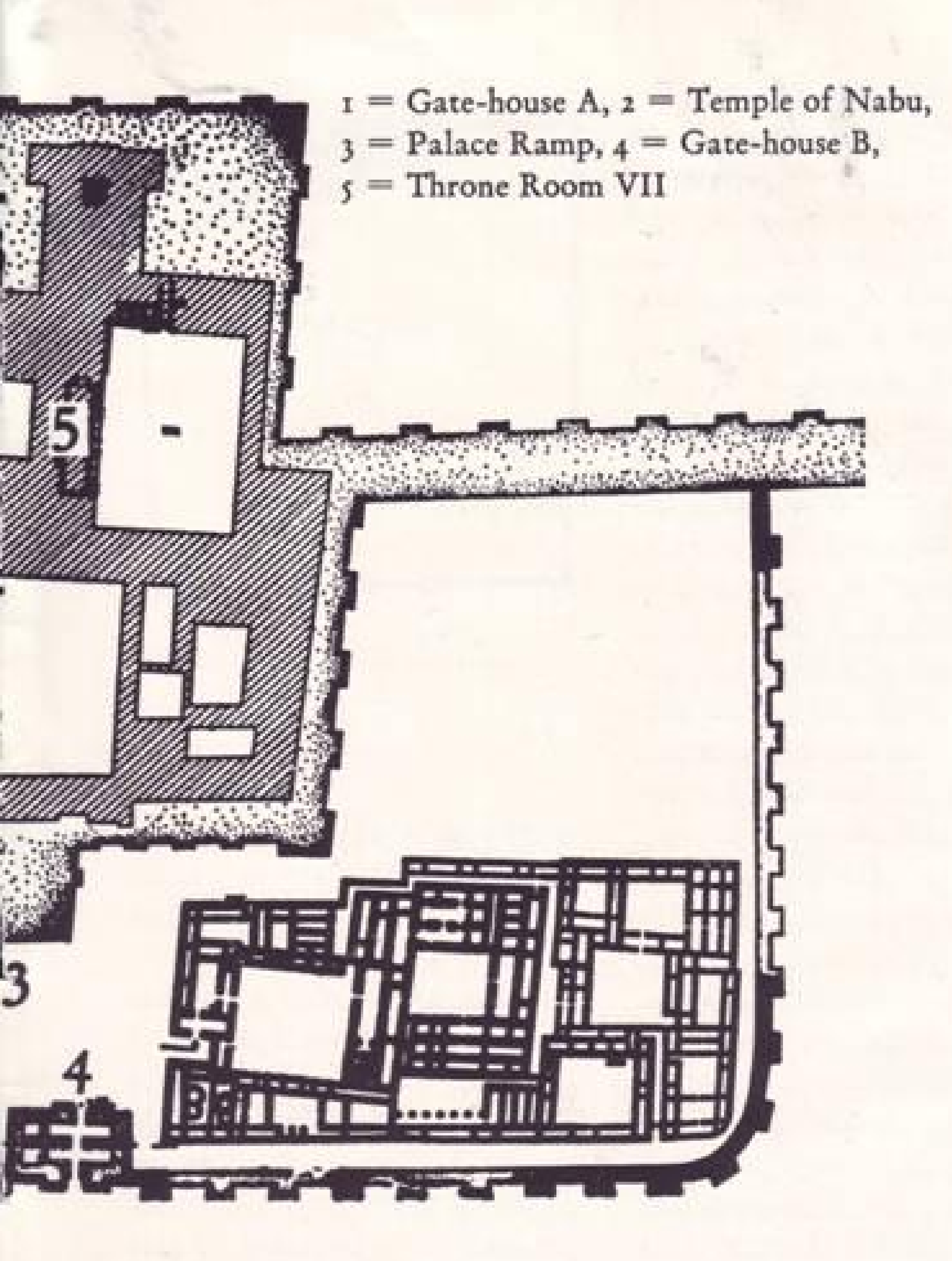
ترى هل كان القصد من ذلك ان يظهر بانه كان على الملك هنا في قلعته ان يصون النظام في العالم من القوى الشريرة المجهولة ؟ .

يقوم قصر الملك في الواقع على دكة خاصة ويمتد الى الشمال خارجا من الكون الى داخل العالم الخارجي المعادي ثم يمتد الى الجنوب داخلا الى العالم المنتظم . ويستطيع المرء ان يهبط من مستوى دكة الملك بمنحدر الى نوع من قلعة تؤلف منطقة مرور بين العالم والقصر الملكي ، وهي محاطة بسور دفاعي داخلي مع مدخلين خاصين بها هما (آ ، ب) . وفي المستوى الوسيط لهذه القلعة والى الجنوب من دكة القصر الاصلي ازدحمت جملة من المباني الدينية والمدنية سوية .

على ان ما هو اكثر اهمية من هذه الابنية هو معبد الاله نبو Nabu بن مردوك ثاني اعظم اله بابلي ، والذي منح مكانة خاصة في بلاد اشور منذ اوائل عهد ادد نيراري الثالث . وعلى غرار قصر الملك قام معبد نبو على دكة خاصة به ، وان المصطبتين تلتقيان عند الجنوب الغربي وتؤلفان جسرا موصلا . وربما كان القصد من هذا ان يشير الى الارتباط بين الملك وعالم الالهة ، ولان نبو كان الها دنيويا فقد كانت تقوم بينه وبين المنطقة الدنيوية من الكون التي كان يملكها تموز الملك ، منذ عصر فجر التاريخ السومري علاقة وثيقة . والمنطقة السماوية لمجمع الالهة ساحة خاصة بالمعبد داخل قصر الملك شيدت مباشرة الى القرب من السور الخارجي للقصر ، مع الزقورة التي هي اعلى نقطة فيها . فالتوتر بين الكون والعالم المعادي من ناحية ، والمنطقتين الارضية والسماوية من ناحية اخرى ، يبدو عليه بانه كان يعبر عنهما خلال الملك ، وبواسطة هذه العمارة وبدون ادنى شك . وهنا حسب نستطيع ان نجد موازاة واضحة تماما .

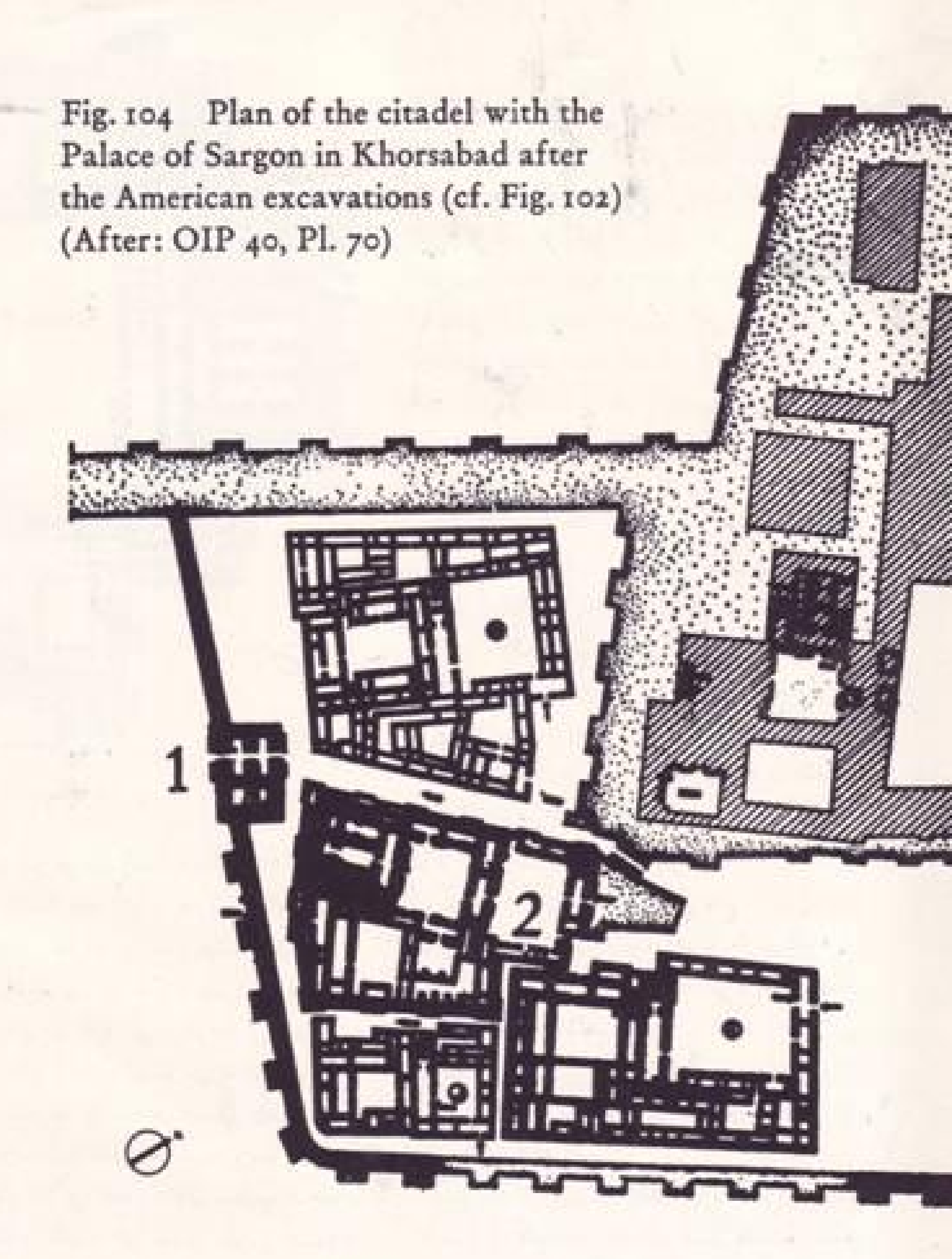
وعن طريق الملاحظة الدقيقة نستطيع هنا ان نرى بصفة متزايدة وجلية ، العلاقة بالتقاليد القديمة للبناء ، وبصفة خاصة الان بعد آخر التنقيبات التي اجراها ملوان في كالح (نمرود) . ويكفينا اننا نستطيع الان ان نميز خلوات ، معبد سن ، وشمش وننكال وادد وايا ، كمباني اشورية حقة في مخططاتها الارضية وكذلك الامتزاج النموذجي لمقدمة الخلوة العريضة والخلوة الرئيسة الطويلة وفي ارتفاعها المكسو بالآجر المرسوم المزجج فوق جبهة قاعدة المعبد .

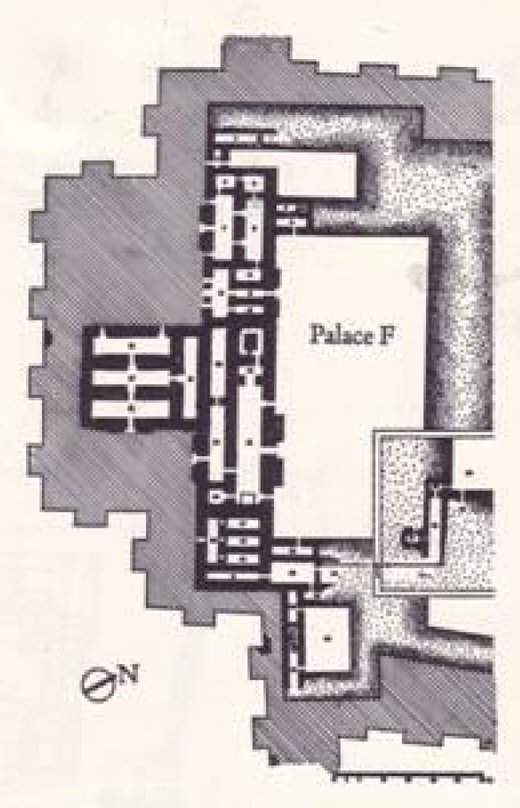
بهذه الطريقة شيد الملوك الاشوريون المعابد لالهتهم منذ الالف الثاني قبل الميلاد . ولسنا في حاجة بعد الى ان نعتبر هذا الجزء المهم من القصر في دور شاروكين بانه كان بيت الحريم . كما اننا لا نحتاج الان ايضا لان نعتبر القصر (ف) (الشكل ١٠٣) ـ وهو القصر الثاني



الشكل ١٠٢ مخطط القلعة مع قصر سرجون في خرسباد ، استناداً الى الحفريات الاميركية ، انظر الشكل ١٠١ ،

Fig. 104 Plan of the citadel with the Palace of Sargon in Khorsabad after the American excavations (cf. Fig. 102) (After: OIP 40, Pl. 70)





الشكل ١٠٣ : مخطط القصر (ف) في خرساد (انظر الشكل ١٠٢)

الصغير الذي يقع على سور المدينة عند الزاوية الجنوبية من المدينة على شكل قلعة ثانية . فمن أولى الشواهد الذي اعطتنا . بفضل التنقيبات في حصن شلمناصر في كالح . ان نكتشف ان سرجون في القصر (ف) هذا قد صنع نسخة ثانية بكثير من الدقة لمبنى ايكال مشرتي الذي شيده شلمناصر في كالح ، والذي استعمل من الدته سنوات عديدة (١٧٢) . ولذلك فقد كان هذا هو الترسانة الملكية ، المركز العسكري الامبراطورية الذي كان سرجون يعد فيه جيشه كما فعل ذلك قبلا في كالح ، والذي يستطيع ان يخزن فيه ايضا الغنائم الكبيرة التي يحصل عليها في حملاته العسكرية الظافرة . فلا بد ان يكون في حصن شلمناصر الثالث في كالح الشيء الكثير مما هو عزيز لديه . فمن المحتمل ان يكون قد نقل المداخل الثلاثة في غرفة عرشه في دور شاروكين من هناك . وبدون نموذج شلمناصر الثالث فان من المحتمل ان تكون الوجوه الخارجية لقاعدة العرش في دور شاروكين قد زينت بالافريز من منحوتات نائتة تصور مشاهد حربية (١٧٣) بل ان ما هو اكثر توجيهاً في تاريخ العمارة الآشورية ، هي العلاقة الواضحة بين حصن شلمناصر ودور شاروكين لأنها قد تساعدنا على تفهم جزء مهم جدا من قصر سرجون هو مبنى الغرف من واحدة الى ثماني (١٧٤) التي شيدت على دكة في الناحية الشمالية من القصر .

فبالنسبة الى بناء هذا المبنى لا يبدو عليه بانه هو ذات ما وجد في القصر (ف) في خرساد حسب (١٧٥) بل ان له شبهاً اساسياً ايضاً مع غرفة العرش الكبيرة (ت ، ١) في مبنى ايكال مشرتي الذي اقامه شلمناصر الثالث (الشكل ٩٦) اي انه يشبه ما تم بناؤه قبل قرن ونصف قرن .

والى الجنوب بين غرفة العرش وسور المدينة في الفناء (ت) تقوم مجموعة من الابنية تكون فيها الغرف الطويلة المستطيلة الثلاث الموازية احداها مع الاخرى ، متصلة بغرفة اخرى تمتد اليها بشكل معاكس (الغرف ت ٢٥ الى ت ٢٨) . فهذه المجموعة في كالح ، من موقعها المباشر في ناحية الجنوب والمجاور لغرفة العرش (ت ١) ، لابد وان كانت تقوم بوظيفة مرتبطة مع الأخيرة . ونجد في خرساد ايضاً ان ذات المجموعة من الابنية (الغرف من الواحدة الى الثامنة) لا تبعد كثيراً عن غرفة العرش (٧) . فالمرء يستطيع ان يصل من الغرفة الواحدة الى الاخرى من الداخل .

ومع ذلك فان من سوء الحظ ان نجد المخططات الارضية في كالح ودور شاروكين ليست واضحة بشكل واف ليجعل وظيفة هذا القسم القريب من القصر مفهومة تماماً . وما يزال هذا غير ممكن حين نشير الى المنحوتات

الجدارية في الغرفة الصغيرة (٧) والتي سلم البعض منها على اية حالة ، لأن هذه المنحوتات لا تبين سوى حوادث من مشهد صيد الملك ومشهد الشرب المرتبط به (١٧٦) .

هل نستطيع ان نصنف القلعة الملكية والمدينة في دور شاروكين كأنجاز عمراني انجزه سرجون الثاني بذات المستوى الذي تم به انجاز اول قصر ملكي عظيم في العصر الآشوري الحديث ونعني به القصر الشمالي الغربي الذي شيده اشور ناصربال الثاني في كالخ ، اي انجاز على نطاق ابداع سياسي عسكري لأمبراطورية الشرق الادنى الآشورية في القرن الثامن قبل الميلاد ؟ ان استطعنا ان نفعل ذلك فان علينا ، على اكثر احتمال ، ان نقصر هذا التقييم على عمارته وحدها ليس الا . ذلك لأن تزويد الساحات والغرف والممرات بالاعمال الفنية المرسومة والمنحوتة ينسجم ، حقاً في الحجم ، مع ابعاد البناء الشاسعة . ومع ذلك فان الاسلوب لا يبين اية بدعة اساسية في تنفيذ الاشكال الفردية ، وان مادة الموضوع لا توضح اي تعاظم فكري حقيقي يفوق الخيال التصويري في عهد اشور ناصربال . ففي هذا الكتاب لا نستطيع ان نقارن سوى المظاهر الرئيسة الخاصة بالاعمال الفنية في عهدي سرجون واشور ناصربال الثاني حيث لا نستطيع ان نبيد النظر فيها الا بشكل اجمالي . بل وان نقلل من التفصيل في وصفها ودراستها . فبهذا العمل وحده يستطيع المرء في الواقع ان يتفهم الجوهر الموضوعي والاسلوبي للفن التصويري الآشوري الحديث خلال هذا العصر العظيم .

وطبقاً للطريقة المعتادة منذ عهد اشور ناصربال الثاني ، فان عدداً كبيراً من الغرف الواسعة والساحات والممرات في قلعة سرجون في خرسباد ، قد كسيت بألواح جدارية مرمرية طويلة يبلغ ارتفاعها عدة امتار مزينة بمنحوتات نافرة على نطاق واسع . كذلك بقي محتوى المشاهد المنحوتة ايضاً في عهد سرجون بصورة واسعة على نفس ما كان عليه في القرن التاسع قبل الميلاد . فمن ناحية كان الآشوريون يعظمون الملك كمخلوق يفوق الطبيعة تحميه القوى السحرية في مشاهد من امثال تلك التي كانت تحدث في الاحتفالات الكبرى في غرفة العرش ، بمراسيم دينية . ومن ناحية اخرى كانوا يظهرونه كقائد متغلب على الشر ، العدو والحيوانات المتوحشة ، في صفة صياد او رئيس اركان حرب .

ففي الصف الاول يرى سرجون ، مثل اشور ناصربال الثاني في مدينة كالخ ، مرة اخرى في صورة بشرية تصل الى كامل علو اللوح الجداري ، في حين ما تزال منطقة الالواح باقية كوحدة من التأليف . ففي مستطاعنا الآن ان نشاهد ذلك بوضوح تام من تقرير اعده گوردون لاود Gordon Loud * عن آخر التنقيبات التي اجراها المعهد الشرقي بشيكاغو في الساحة الثامنة وفي غرفة العرش في خرسباد (١٧٧) . وما نزال في حيرة ما اذا كان ذلك موكب حملة الجزية الذي يرى على جدران الساحة الثامنة او انه لم يكن في الواقع سوى صورة احتفال من النوع الذي يحدث احياناً في غرفة العرش (السابعة) ـ ليس بسبب ان منضدة الملك وكرسيه ومسند رجليه يحملها الخدم كما نشاهد في المطبوع حسب (١٧٨) ـ بل لأن هناك ايضاً ماء معطراً لغسل الايدي ، وظهور حاشية الملك وربما هدايا يجري تقديمها ايضاً .

فبالنظر الى الاسلوب لم تتغير الاشكال في النحت النافر (الملك ، والموظف ، وحامل السلاح ، والقائد والجندي المجنح) الا في تفاصيل غير جوهرية .

فمنذ عهد سرجون وما بعده كان الآشوريون يضعون

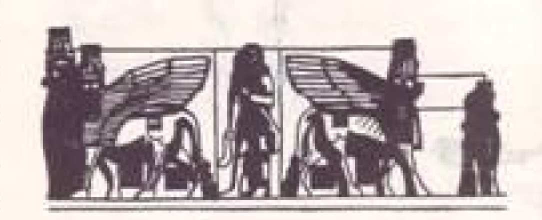
* گوردون لاود ادار تنقيبات جامعة شيكاغو في خرسباد من عام ١٩٣٠ ـ ١٩٣٥ ونشر نتائج تلك التنقيبات تحت عنوان Khorsabad . المترجم .

شعوراً مستعارة مع لمة الشعر على الرقبة والتي تمتد افقياً على اكتافهم وظهورهم في شريحة سميكة من الخصلات . وهذا دليل مفيد حين نؤرخ الاعمال الفنية ، لكنه لا ينبئنا بشيء ما عن طبيعة الفن بعد عهد سرجون .

ولعل ما هو اكثر اهمية هو ان يظهر في هذا الوقت ، في اواخر تاريخ الشرق الادنى ـ وبالارتباط مع تلك المخلوقات الاسطورية المركبة ، اي اللاماسو السحري الذي عهد اليه بحماية الابواب المهمة في القصر ـ مخلوق اسطوري مغرق في القدم ، انه الرجل المتغلب على اسد (لوح ٢٧٥) . فلقد ظهر هذا المخلوق الآن مرة اخرى ، واكثر من ذلك ، في اللباس الاحتفالي للملك الاشوري ـ الشال والشعر واللحية ـ ولو انه لا توجد على الدوام ست عقصات من الشعر تؤطر وجهه .

صحيح ان الاسد الذي يمسك به تحت ذراعه ليس اكبر كثيراً من قطة داجنة . الا ان العلاقة في هذا المحتوى كانت في شكل يقصد بها انه يمثل صورة بطل ، حامي القطيع ، الذي وجد في بداية الفن السومري الاكدي وفي فن الشرق الادنى كله ـ اي الشكل الطولي الراعي الملكي تموزو الذي ظهر ، في عهد حكم آشور ناصربال الثاني ، في هيئته الثانية ، اي اله الخضرة ، مع شجرة الحياة (١٧٩) . فنحن نراه هنا في خرسباد ، بسلاح بدائي ، هو العصا المعقوفة بيده اليمنى ، يقف بين ابواب غرفة العرش كحواري قيم يحمي جبهة الابراج التي تشبه القلاع . فهو مع الثيران الادمية الاربعة المجنحة الموضوعة في كل مسألة مرة عند الزوايا الاربع ، يؤلف مجموعة تصويرية جليلة ومتناظرة ذات ابعاد هائلة (١٨٠) (الشكل ١٠٥) .

اللوح ٢٧٥ نحت نافر من الرخام من واجهة قاعة العرش في قصر سرجون الثاني في خرسباد . الارتفاع ٤,٧٠ م . متحف اللوفر باريس .



الشكل ٥-١٠٠ تخطيط سفاد طرف من المدخل المؤدي الى قاعة العرش (٢) في خرسباد

اما في الصف الثاني من النحت الجداري ، اي مشاهد الحرب والقنص القصصية ، فان سرجـون يتعقب للمرة الثانية اسلافه بصفة وثيقـة وعلى الاخص تكلات بليزر الثالث وان لم يتعقب كثيراً اشور ناصربال الثاني الذي استخدم سرجون منحوتاته كثيراً كنماذج لطراز سحري من نحته الثاني، الذي سبق وصفه قبلاً . ففي عهـد سرجون حاول النحاتون ، حتى اكثر مما حاولوه في عهد تكلات بليزر الثالث ، ان يحوروا مشاهد الملك في الحرب والصيد الى تاريخ ، اي ان يمثلوها كحوادث حقيقية كانت قد وقعت ، وقدمت على خلفية من الحقائق الواقعية والمناظر الطبيعية . وقد سميت هـذه غالباً في النصوص بأسم موصاصير Mussasir في حين ان مشاهد الحرب والصيد في غرفة عرش اشـور ناصربال الثاني في القصر الشمالي الغربي في كالح كانت ما تزال حوادث خيالية في مكان نصف اسطوري خارج هذا العالم . ففي عهد سرجون كان يتم هـذا التشخيص ، حتى لقد تمت ، في مناسبة واحدة ، تسمية احد الاشخاص ، وانه كان في واحد من موضوعاته الحديثة القليلة يمثل سلخ جليف خائن (١٨١) .

كان لابد ان يصحب تدوين تاريخ مشاهد الحرب والقنص بصفة منطقية ظهور صفة طبيعية بصورة متزايدة في الحقل التصويري . وفضلا عن ذلك كان لابد ان يؤدي هذا الى زيادة الفضاء على المفهوم الاصلي للحقل التصويري كفراغ تجريدي . ومع ذلك فحين يضمحل ادراك اهمية الحقل التصويري كفراغ تخيلي ، فان التأثير الجمالي لهذا الفراغ ، اي لما يدعى بمبدأ الفراغ ، على الصـور ونسقها الفني يجب ان يختفي ايضاً . وبهذه الطريقة كان التأليف الايقاعي الذي ابتدعه اشور ناصربال الثاني على اساس وحدة الالواح الجدارية قد اختفى نهائياً في عهدي تكلات بليزر الثالث وسرجون ، او انه نفسه قد خضع الى شكل من الواقعية (انظر ما يأتي في عهدي سنحاريب واشور بانيبال) .

ولقد استعمل سرجون ، مثل اشـور ناصربال الثاني وتكلات بليزر الثالث ، في الغالبية العظمى من تقاريره القصصية المصورة صفين من الافاريز مع شريط الكتابة المسمارية فيما بينهما (١٨٢) . . .

فالحقل التصويري الذي يشبه الشريط من هذه الافاريز كان وسيلة للتعبير عن مرور الزمن ، وتتابع الاحداث ، اكثر مما كان اشارة الى الفراغ . ولكن في خرسباد توجد استثناءات قليلة لهذا ، حين يبدو هناك احسـاس جديد بالفراغ . واحد هذه الاستثناءات عبارة عن منحوتة نابتة في حقلين ، تصور موكب حملة الجزية وهم يرتدون الفراء ويسوقون خيولهم وابلهم . ففي هذا المشهد يظهر كل رجل في وقفته وفي حركته بطريقة فردية ، وقد رتبت الحيوانات في نسق بحيث يتكون من كل ذلك لدى المرء انطباع عن عمق الفراغ بصفة طوعية . ذلك لان توالي الحركة طبيعي جدا بحيث لايدو فيه وجود تصميم تأليفي (١٨٣) .

ولقد ازداد تجريد السطح التصويري المطلق بشكل ملموس في عهد سرجون منذ البداية ، وذلك بمساعدة

الرموز التقليدية للجبل والماء مع السمك والاشجار والغابة ، حيث تكون السطوح مغطاة جزئيا كما تشير الى موقع الحادث . ويمكن مشاهدة نموذج جيد لهذا النوع من الايحاء بالفراغ ، والذي ربما لا يمكن اثبات وجوده في الزينة الجدارية قبل سرجون ، في منحوتات نابتة في الغرفة السابعة الصغيرة داخل المبنى على الدكة الشمالية ، اي المبنى ذي الغرف الثلاث المستطيلة المتشابهة من طراز وجدناه اول مرة في عهد شلمناصر الثالث في حصن شلمناصر (١٨٤) .

فهذا النحت الجداري ذو حقلين مصورين يفصل بينهما شريط افقي من كتابة مسمارية . وهو يصور الموضوعين المشتركين سوية منذ الالف السنين وهما مشهد القنص والولائم اي مشهد الشراب . فهنا نرى للمرة الثانية ، مثلما وجدنا في الاختام الاسطوانية من المقبرة الملكية في اور ، ان الوليمة يتكرر ظهورها ثانية في الحقول العليا . ولم يكتشف الكثير من مشاهد الشراب هذه في التنقيبات التي قام بها معهد شيكاغو الشرقي ، غير ان بوتا Botta * استطاع ، في اواسط القرن التاسع عشر للميلاد ، رؤية عدد منها .

فمشهد الصيد الذي يبدو فيه الملك في عربته وصحابته على ظهور خيولهم يقع في غابة من اشجار الصنوبر ، يظهر فيها معبد صغير ذي اعمدة بجانب بحيرة . وترى الطيور البرية تعشعش على الاشجار ، وقد سبق ان شوهد المرافقون وهم يحملون المخلوقات الميتة عائدين بها الى بيوتهم . وتختلف حجوم الصور البشرية والاشجار بشكل ملموس ومن دون تخطيط على ما يبدو ، غير الصورة برمتها ، ولذلك توصل سدني سمث Sidney Smith ** في مطبوعه عن الالواح الجدارية التي حصل عليها المتحف البريطاني (١٨٥) (اللوحان ٢٧٣ و ٢٧٤) الى نتيجة مؤداها وجود نوع من المنظور كان موجودا ، وان هذا في الواقع ليس مستحيلا وذلك بسبب ان الحقيقة القائلة بان المظهر المرئي لمادة ما يعتمد في حجمه على مسافة ما ، كانت معروفة في الشرق القديم في ايام سرجون (١٨٦) . ومع ان خط التلاشي الحقيقي ايضا ما يزال ابعد عن الاكتشاف ، الا ان السطح التصويري في دور شاروكين لم يعد فراغا جماليا مطلقا له قوانينه الخاصة به ، وانما كان هو ذاته بديلا عن الفراغ ذي الابعاد الثلاثة الحقة ، اي نسخة منها ، وهذا يعد ذاته ذو اهمية اكبر بالنسبة الى كل الفن التصويري من كل الابعاد الفخمة وان كان مبالغا فيها غالبا ، في العمارة وكذلك في النحت في دور شاروكين .

٤ - القرن السابع قبل الميلاد

(سنحاريب ، اسرحدون ، واشور بانيبال)

شيدت الامبراطورية الاشورية الحديثة ، اي امبراطورية الشرق الادنى ، ذلك التكوين السياسي العسكري تحت الزعامة الاشورية في عهدي تكلات بليزر الثالث وسرجون الثاني ، عن طريق العمل الشاق الذي شاركت فيه اجيال كثيرة منذ عصر العمارنة وبعد ان بلغت هذه الامبراطورية ذروتها لم تعش سوى فترة قصيرة قبل سقوطها المفاجيء . ومع ذلك فان هذه الفترة القصيرة كانت بالنسبة الى الفن ذات اهمية خاصة لان الشعب الاشوري وملكه قد جربا تحولا داخليا في هذه المرحلة المتأخرة على وجه الدقة .

* بوتا Paolo Emilio Botta ولد في تورين ١٨٠٢ وتوفي ١٨٧٠ . وعين وكيل قنصل فرنسا في الموصل . بدأ بالتنقيب في قورصباد (تموز) ١٨٤٣ واستمر ستة اسابيع ولما لم يجد كنقبا شيئا انتقل في العام الثاني الى خرسباد حيث استمر بالتنقيب الى ١٨٤٥ . وقد نقل منها منحوتات حجرية واثار اخرى كثيرة الى متحف اللوفر بباريس .

** سدني سمث من البريطانيين المختصين بالدراسات الاشورية . وقد شغل منصب مدير المتحف العراقي في العشرينات . ثم تولى امانة القسم الاشوري في المتحف البريطاني ومن كتبه « التاريخ المبكر لبلاد اشور » .



* اللوح ٢٣٢ نحت جداري ناتيء من البازلت ? من قصر سرجون الثاني في خرسباد . الطول ٢٨٧٫١ متراً . المتحف البريطاني في لندن .

فقبل هذا بزمن طويل لم يكن الاشوريون يعرفون كيف يسوون علاقاتهم السياسية مع البابليين عن طريق تشبثهم بالحضارة البابلية والدين البابلي .

ولقد سبق ان اعلنت سمورامات Sammuramat * وولدها ادد نيراري الثالث ذات مرة من قبل ، بان الاله البابلي نبو يجب ان يكون هو الاله الوحيد ، وان الاسماء المركبة من مردوك ، الاله البابلي الرئيس ، قد اصبحت متعددة بشكل متزايد في بلاد اشور .

صحيح ان المفهوم الاشوري للملكية كان قد تجسد ثانية وبشكل قوي في عهدي تكلات بليزر الثالث وسرجون الثاني ، بحيث ان الامبراطورية لم تعان اي اذى ، غير ان ستحاريب لابد وان وصل الى نتيجة مؤداها ان آلهة اشور يجب ان يحل محل مردوك ، اذا ما اريد لبلاد اشور ان تنقذ . ولقد شيد في مدينة اشور لآلهـه بيت الاحتفال برأس السنة الجديدة على غرار بيت اكيتو Bit Akitu الذي يخص مردوخ في بابل ** ومع ذلك فقد دون

* سمورامات : ذكرها الاغريق باسم سميراميس ونسبوا اليها خوارق الاعمال من عسكرية ومدنية . وهي زوجة شمشي - ادد الخامس (٨٢٨ - ٨١١ ق . م) حكمت البلاد بعد وفاته مدة خمس سنوات وصية على ابنها القاصر ادد نيراري الثالث .

** بيت اكيتو : لكل مدينة بيت لاحتفالات راس السنة يكون خارج اسوارها . ويظن ان بيت اكيتو مدينة بابل يقع خارج الجانب الشمالي من السور الداخلي مباشرة حيث قام المنقب الالماني شميدت حديثاً بالتنقيب في حرمه



اللوح ٢٧٤ نحت جداري ناتئ من البازلت من قصر سرجون الثاني في خرسباد . الارتفاع ١٫٢٧ متراً . متحف اللوفر باريس .

حوالاته بلغة بابلية جيدة ، وتزوج امرأة سامية غربية هي نقيئة Naq'A زكوتو Zakutu التي كانت في الحقيقة ذات شخصية ارامية كثقافة بابلية ، اوثق من الشخصية الاشورية .

غير ان هذه سرعان ما امسكت بزمام الزعامة الاشورية السياسية في بعدها . فقد اختارت مرتين على الاقل ، في اللحظات الحاسمة من التاريخ الامبراطوري ، خلفا للعرش . وربما كان سنحاريب تحت تأثيرها حين سمح لاسرحدون بن نقيئة (اشور ـ اخا ـ ادين Ashur Aha Iddin = اي اشور الذي وهب اخا) ان يعين وليا للعرش في اجتماع امبراطوري عظيم كان سيشارك فيه الاخوة الكبار ايضا ، والذي غير فيه بتعقل اسمه الى اشور ـ ايتل ـ ايلاني ـ موكين ـ ابلي Ashur - Etil - Ilani - Mukin - Apli = اي اشور حاكم الالهه قد عين الابن .

وفي مفارقة مباشرة لابيه كان اسرحدون حتى بعد ان اصبح وليا للعهد على صداقة وثيقة مع بابل . وان اول امر اصدره كان يقضي بان يعاد بناء معبد مردوك الذي خربه سنحاريب . فهذه المودة لبابل لم تكن صفة مميزة لاسرحدون وحده وحسب ، بل ان كل عائلته كانت معروفة بها بكل وضوح .

وحين توفي اسرحدون في حملة عسكرية على مصر تدخلت نقيئة مرة ثانية في الاجتماع الامبراطوري لكي تضمن الخلافة لحفيدها اشور بانيبال . وقد نجحت في هذه المحاولة بعد ان رفض الحزب الاشوري القومي اختيار ابناء الاكبر شمش ـ شوم ـ اوكين Shamsh-Shum Ukin ليكون ملكا على بلاد اشور على الاقل ، بسبب صداقته الوثيقة مع بابل . وعلى هذا الاساس اضطر شمش شوم اوكين ان يقبل بعرش بابل الملكي . وهذا الحل الذي اجري للمشكلة البابلية والذي يعني عمليا تقسيم الامبراطورية ، لا بد وان اوقع حينذاك حتى الاوساط الاشورية المتطرفة (١٨٧) .

والاهمية التاريخية لشكل مكاتب البلاط هذه والتي اطلعنا عليها الان اطلاعا جيدا بفضل اكتشاف الرقم الطينية في كالح (نمرود) التي تضم معاهدة تحمل ايمان ولاء مكتوبة لزعماء مديين . وعلى الاختام الرسمية للدولة الاشورية (١٨٨) تكمن في حقيقة لا شك فيها وهي ان طغيان الصفة البابلية على الشعب الاشوري قد تسلل الى القلب ، اي الى الممسكين بزمام السلطة الملكية .

ويمكن مشاهدة هذا بكل جلاء لدى آخر ملك اشوري عظيم اي لدى اشور بانيبال نفسه (٦٦٨ ـ ٦٢٦ قبل الميلاد) . فنحن في عهد شبابه يحتمل بان جدته نقيئة قد تأكدت بانه ليس خيالا وصيادا ورامي سهام ممتازا حسب ، بل انه رجل ذكاء ومثقف ثقافة عالية . ولما لم يكن مرشحا في البداية لتولي العرش فقد تدرب لان يصبح كاهنا ورجل علم . ونحن نعزو الى هذا التدريب ليس ذات المدونات المسمارية التي استطاع ان يجمعها باهتمام بالغ ونشاط ملموس حسب ، وانما نعزو اليه ايضا تلك الاعمال الفنية الاشورية التي كانت في صيغتها الناضجة النهائية متشربة بلمسة من الجمال الكلاسيكي .

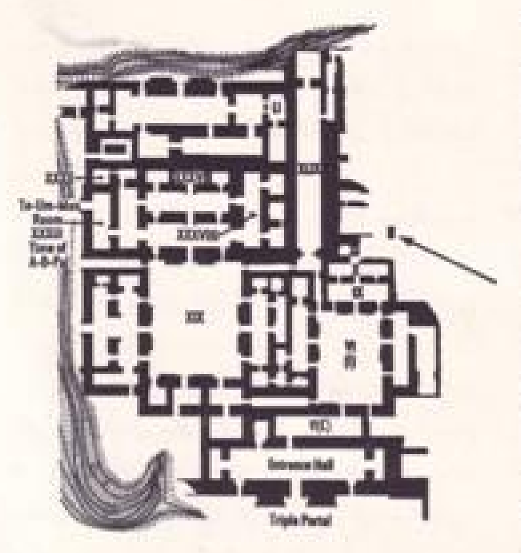
(أ) ـ العمارة

نجد التحويل النهائي للفن الاشوري الحديث في القصرين اللذين شيدهما سنحاريب واشور بانيبال على تل قوينجق داخل خرائب نينوى قرب الموصل ، في مركز الامبراطورية . ولم يكن تل قوينجق ارضا بكرا مثل موقع مدينة سرجون ، وانما كان ـ مثل مدينتي اشور وكالح (نمرود) ـ واحدا من اقدم الاماكن المقدسة على نهر دجلة . انه مكان

معبد عشتار الذائع الصيت في العالم . فلقد استمر الملوك الآشوريون لعدة قرون وهم يبنون المعابد والقصور هناك على مساحة بناء ضيقة . اما بالنسبة الى بناء جديد فلا بد ان يفسح الطريق امامه بناء اقدم غالبا . وكانت الاسوار الخارجية ترتفع في اماكن تماما على سفوح التل شديدة الانحدار فوق نهر دجلة .

ولقد هجر سنحاريب مدينة دور شاروكين ، وهي البناء القوي الجديد الذي شيده ابوه ، بعد وفاة الأخير خارج البلاد . وقد اقام اول الأمر في مدينة اشور ، ومن ثم - اي في سنة ٧٠١ قبل الميلاد وما بعدها - بنى قصرا جديدا في النقطة الجنوبية من تل قوينجق ، وهو القصر الذي وصفه نفسه في كتابة مطولة بانه « القصر الذي لا يضاهى » (١٨٩) . وان هذا يجب ان لا يفهم بالا حساس الجمالي الفني وحده . ذلك لانه لم يكن اكبر من دور شاروكين ، ولا كان متكامل الاجزاء من الناحية البنائية - مثل دور شاروكين - لستخدم لا عمال الدولة والمملكة المختلفة . وعلى اكثر احتمال لم يكن يهتم ، مثلما كانت عليه دور شاروكين ، رمزا للكون . وانما كان قد شيد ، على خلاف كل المساكن الآشورية الملكية منذ عهد اشور ناصربال الثاني ، طبقاً لتصميم مخطط ارضي جديد (١٩٠) (الشكل ١٠٦) .

ولقـد عمل ليارد في البناء بصفـة منقب في بحثين حسب (سنة ١٨٤٥* ـ ١٨٤٧) وسنة (١٨٤٩ ـ ١٨٥١م) . ولم تقدم الاكتشافات التاليـة التي قام بها كل من روس Ross * وهرمز رسام وكنگ King ** وكامبل تومبسون Campbell Thompson *** سوى معلومات اضافية وتعديلات ، ولذلك فان ترتيب قصر سنحاريب الجنوبي الغربي لم يكشف لنا حتى الآن الا بشكل مجزأ ليس غير .



الشكل ١٠٦ مخطط القصر الجنوبي الغربي في قوينجق .

وفضلا عن ذلك وبسبب تنقيبات ليارد ومطبوعاته التي كانت اعمالا رائدة في التنقيب عن آثار الشـرق الأدنى بأدق معنى للعبارة ، استطعنا ان نقيم بشكل محدود ومؤقت جداً ، هذا البناء ، وبصفة خاصة موقعه واهميته في تاريخ فن العمارة (١٩١) فليس هناك سوى بيان واحد اكيد - بل هو بيان سلبي في الغالب - يمكن التحقق منه . حتى وان كنا قد فهمنا القليل من مخططات القصر الذي نهتم به الآن . فالمخطط الارضي للقصر الملكي الآشوري الحـديث المعروف لدينا من زمن القصر الشمالي الغربي العائد الى اشور ناصربال الثاني في كالح (نمرود) (الذي ربط فيه البابانو والبيتانو عن طريق غرفة العرش مع قاعدة

* روس كان مساعدا لليارد في التنقيب في نينوى ونمرود في عامي ١٨٤٦ ، ١٨٤٧ وهو اول من نشر وصفا جيداً لمنحوتات سنحاريب في بافيان .

** كنگ ادار تنقيبات البعثة البريطانية في قوينجق لموسمين ١٩٠٣ ـ ١٩٠٥ وكشف عن معبد نبو .

*** كامبل طومبسن ادار تنقيبات البعثة البريطانية في قوينجق (نينوى) ١٩٢٧ ـ ١٩٣٢ حيث كشف لاول مرة عن طبقات السكن في الموقع ، وعن معبد عشتار وقصر اشور ناصربال . وله تآليف قيمة كثيرة من اهمها بحثه عن الكيمياء الآشورية

العرش وغرفة سلم والواح حسب السائل المقدس وموقد متنقل) . لا يمكن ان يشخص بما نعرفه في تل قوينجق.

صحيح ان قصر سنحاريب الجنوبي الغربي ما يزال مؤلفاً من مباني الافنية ـ وهذا من الامور المعتادة منذ وقت قصر ادد نيراري الاول في العصر الاشوري الوسيط (انظر ما سبق) غير ان ترتيب الغرف المتجمعة حول الساحات كان يختلف تماما في الشكل والوظيفة عن نسق القصور الاشورية التي عرفت لنا قبلا . واكثر من هذا فان من العسير ان نميز ، وان نحدد مبدأ التخطيط الايجابي ازاء بياننا السلبي . من وراء تصميم قصر سنحاريب الجنوبي الغربي . فالمظهر المميز العام الذي يتحكم بكل تصميم القصر الجنوبي الغربي برمته ربما يمكن ان يوصف بانه هو قابليته للاختراق . ذلك ان مباني الغرف لا يمكن الدخول اليها من مجرد جانب واحد بل من عدة جوانب ، وغالباً من كل الجوانب . وهذا ينطبق على الساحات وعلى الغرف والممرات ايضاً .

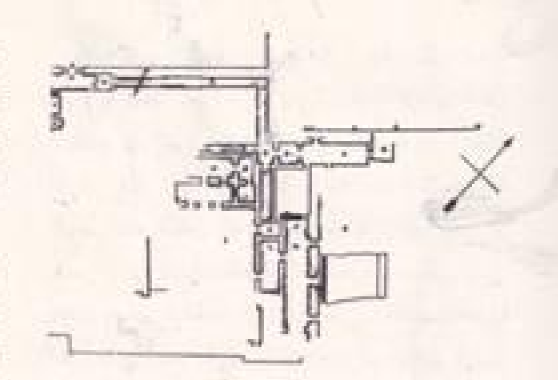
ويرتبط الامر بحقيقة ملموسة مؤداها ان القصر ـ وبمقدار* ما نعرفه منه في الوقت الحاضر على الاقل ـ لم تكن له مجرد واجهة مدخل واحدة وانما ثلاث واجهات على الاقل ، في الشمال وفي الجنوب وفي الجنوب الشرقي . فالواجهتان الرئيستان معاً ، بما في ذلك الواجهة التي تقع في الجهة الجنوبية وتحادد ضفة نهر دجلة الشديدة الانحدار مباشرة ، قد زودت بثلاثة ابواب واسعة ذات ابراج وتماثيل حيوانات تحف بالابواب ، وتؤدي هذه الابواب الى غرفة مستطيلة واسعة في جوانبها وفي مؤخرتها . ومع ذلك فليس هناك ما يشير الى ان هذه الفسحة كانت اكثر من صالة مدخل . وعن طريق الغرفة الخاصة في مؤخرة مبنى صالة المدخل الشمالي يستطيع المرء ان يصل الى الساحة السادسة ، وبصفة غير مباشرة الى الساحة الرابعة عشرة .

ولقد كانت الاخيرة ، بطريقة ما ، تؤلف قلب البناء كله لأنها محاطة باهم مجموعة من ترتيبات الغرف وهذه المجاميع من الغرف المرتبة كلها باتباع تصميم المخطط الارضي ذاته تؤلف الخلايا التي يتكون منها تصميم المخطط الارضي ذاته الكامل للقصر : فهناك جملة (من اثنين الى خمس) من الغرف الطويلة المستطيلة التي يمكن ان تقسم خلال امتدادها الى عدد من الغرف الصغيرة اشركت في قطاع بناء واحد فيه جداران طويلان مزودان بابواب ثلاثة وابراج وتماثيل حيوانات تحف بالابواب ، وهي اصغر من الابواب الرئيسة ولكنها تشبهها تماماً .

وبهذه الطريقة كان كل واحد من هذه المباني يمكن الدخول اليه من كل الجوانب وهذا يذكر المرء بالبناء الواقع عند واجهة القصر ، مع الغرف من واحدة الى ثمانية والقائمة على الدكة الشمالية من دور شاروكين (خرسباد) . فلهذا البناء ايضا ابواب ثلاثة في اثنين من جوانبه ويمكن المرور عبرها في كل اتجاه .

ولقد صادفنا اول مرة هذا المظهر الغريب في تصميم المخطط الارضي لمبنى ايكال مشرتي الذي اقامه شلمنصر الثالث في كالح . وقد اعيد ظهوره مرة اخرى في عهد سرجون في القصر الصغير (ف) (١٩٢) . ولحد الان لم يكن مستطاعا تحديد السبب لوجود هذا النوع من التصميم التخطيطي في العمارة الاشورية . ومع ذلك فقد عرفنا الان ، بان لهذا النوع من التصميم تأريخا طويلا يمتد على اقل تقدير من القرن التاسع حتى القرن السابع قبل الميلاد .

ونجد خارج الساحتين السادسة والتاسعة عشرة من القصر الجنوبي الغربي اربع مجاميع من الابنية تسير على هذا النهج . واصغرها من التاسعة الى الحادية عشرة تقع جنوبي الساحة السادسة بينما تقع اكبرها بين الباب الجنوبية للساحة التاسعة عشرة والضفة الشديدة الانحدار لنهر دجلة (١٩٣) . ففي قصر اشوربانيبال الشمالي (الشكل ١٠٧) لا نجد اي



الشكل ١٠٧ مخطط القصر الشمالي لآشور ناصربال في قوينجق.

اثر لتخطيط القسم الثلاثي الطويل المستطيل من البناء، وان كان من المحتمل ان توجد في مضامين اخرى. مظاهر في ذلك القصر تشبه ماهو موجود منها في القصر الجنوبي الغربي وبصفة خاصة الممرات او المنحدرات الطويلة. ذلك لان جدران هذه ملائمة بصفة خاصة لمنحوتات جدارية قصصية طويلة مترابطة تحوي الاعمال البطولية والخالدة للحاكم.

ففي التخطيط الجزئي للقصر الشمالي ما يزال في مقدور المرء ان يشخص غرفة كبيرة طويلة مستطيلة في الجهة الغربية مثلا تدعى بالصالة الكبرى (د) التي هي من المحتمل ساحة، وان هذه الغرفة يمكن الوصول اليها من الساحة عبر ابواب ثلاثة. تتبع النهج الذي تكرر غالبا في قصر سنحاريب الجنوبي الغربي. غير ان الغرفة المستطيلة (م) هنا ايضا، والتي تعرف باسم الغرفة البابلية، لم تكن غرفة العرش على اكثر احتمال بالشكل الذي كانت عليه في القرن التاسع، وان هذا يبين التغير الجوهري الذي طرأ ليس على القصر الملكي حسب، وانما على المملكة ذاتها ايضا.

فمنذ عهد حكم سنحاريب وصاعدا لم يعد قلب القصر الاشوري مثلا في غرفة يدخلها الملك - كما هو الامر في عهد حكم اشور ناصربال الثاني - في صفة كائن مقدس نصف اسطوري ليتسلم التكريم الذي يستحقه، وانها لم تعد المكان الذي وجد فيه هذا المفهوم للملكية الاشورية تعبيره التصويري الرمزي في فن العمارة ذاته، وفي المنحوتات الجدارية الكبيرة المزينة بشجرة الحياة والجن.

ففي المراحل النهائية من الامبراطورية في عهدي سنحاريب واشور بانيبال تم الاقلاع بصفة عملية عن المنحوتات التي سميت اسطورية في القرن التاسع قبل الميلاد، والتي كانت تكون الاكثرية في القصر الشمالي الغربي في كالح، في حين كان صف المنحوتات المبين للاعمال التاريخية البطولية للملك، والتي كانت في البداية في عهد اشور ناصربال الثاني تؤلف اقلية ضئيلة تماما من مجموع الالواح، فقد صدت الآن على العكس من ذلك تهيمن على فن المنحوتات الناتئة تقريبا.

واذا ما درس المرء القصرين الملكيين في قوينجق يتكون لديه انطباع بانهما لم يفقدا وظيفتهما السابقة كمركز العبادة الاسطورية للملكية حسب، بل انهما، بغرفهما التي يمكن الدخول اليها من كل الجوانب، وبابوابهما وممراتهما ومنحدراتهما وساحاتهما وكذلك بمنحوتاتهما الجدارية التي تضم الحوليات المصورة، لم يستعملا الا لاظهار انجازات الملك التاريخية العالمية.

(ب) الفن في قوينجق (قصر سنحاريب الجنوبي الغربي)

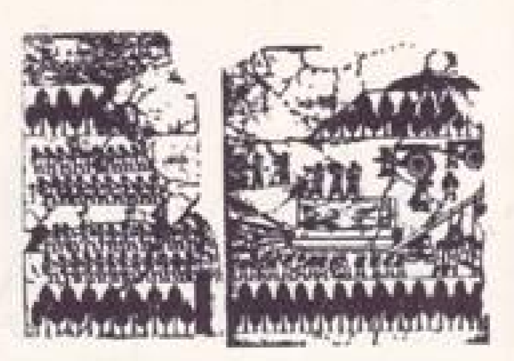
في قصر سنحاريب الجنوبي الغربي في نينوى (قوينجق) وحتى بصفة ايسر كثيرا من دور شاروكين، غالبا ما يمكن تشخيص الحوادث المصورة في المنحوتات الجدارية باماكن وازمان محورة، وان الكثير منها موثق تاريخيا بكتابات. وغالبا ما نستطيع ان نميز في مجاميع معينة من الغرف في منحوتات القصر الجدارية التي تصور موضوعا موحدا، حملة

عسكرية مفردة أو معركة خاصة . واخيرا نرى في قصر اشور بانيبال الشمالي حتى حوادث عديدة ، ومعارك الملك العديدة مع الحيوانات المتوافقة ، قد اخرجت في شكل صورة موحدة في احدى غرف القصر .

ولذلك لم تعد المنحوتات الثالثة نمطاً معماريا بالمعنى الدقيق مثلما كانت عليه قبلا ، وانما ما تزال هناك بقايا غير اتصال تخيلي بين البناء ذاته والمنحوتة الجدارية . والواقع انه يبدو كما لو كان تصميم القصر الجنوبي الغربي متصوراً لعرض المنحوتات الجدارية الثالثة ، اي كما لو ان غرفه المتعددة كانت قد شيدت لكي تحمل الحوليات التصويرية . كذلك لم تعد توجد الآن غرف تضم رموز الملكية المقدسة ذات الاصل السومري والحوري ـ البابلي مثلما وجد ذلك في غرفة عرش اشور ناصربال الثاني في كالخ ، كشجرة الحياة تحت شمس مجنحة . اما الآن ، فعلى النقيض من ذلك ، صورت كل اعمال الملك وفعالياته باعظم شكل حقيقي وتاريخي ممكن : اي كل معاركه ضد الانسان والحيوان بل حتى عملية بناء القصر الواسعة ذاتها ايضا . فالعمل الشاق الثقيل الذي وضع على عاتق العدو المغلوب لنقل الجن الهائل الحالس والثيران المجنحة ذات الرؤوس البشرية داخل الابواب ، وفي نقل تلال التراب لاسس الدكات (١٩٤) (الشكل ١٠٨) كل هذه قد صورت على المنحدر الكبير (الغرفة ٥١ شمالي الغرفة ٦٩) وكذلك في الساحة السادسة .

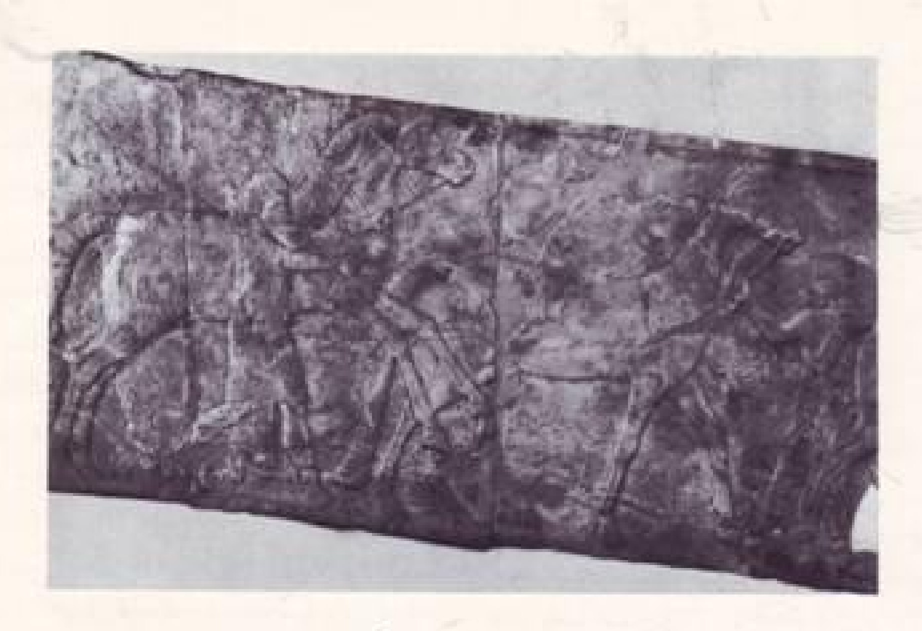
وما خلا مشاهد القتال والانتصار في الحرب وفي الصيد ، فان اكثر الحوادث سلما من الجانب البهيج للحياة قد اعد لها فراغ اكثر بصفة متزايدة في عهد سنحاريب . فكما سبق لنا ان شاهدنا (انظر ما سبق) نجد حتى اشور ناصربال الثاني الفاتح قد اختتم اعمال بناء قصره ، باقامة وليمة عظيمة للشعب ، وربما كانت من ذات النوعية التي سجلت ثانية في نحت سنحاريب في غرفة المنحدر (٥١) تبين موكبا لاناس عائدين الى اهلهم من الصيد ، وهم لا يقودون خيول الملك ورائهم حسب ، وانما يحملون معهم غنائم الصيد للوليمة (١٩٥) (اللوحان ٢٧٦ ، ٢٧٧) .

كذلك استعار سنحاريب موضوعاً جديداً وسلمياً من عبادة الآلهة العظام ليزين به جدران المنحدر الذي يربط قصره بمعبد نبو (١٩٦) . ففي هذا ابرز موكباً من المحاربين والموسيقيين من الرجال والنساء يصور مهرجاناً تعبدياً على اكثر احتمال (الشكلان ١٠٩ ، ١١٠) .



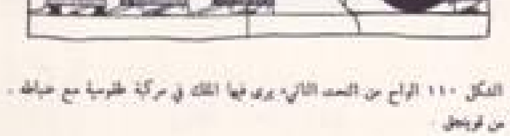


الشكلان ١٠٨ ـ ١٠٩ لوحان من نحت ناتئ بارز ، مشهد نقل ثور ، من القصر الجنوبي الغربي في نينوى



اللوح ٢٧٦ : الطول ٢٦ر٣ متراً





الشكل ١١٠ الواح من الصف الثاني، يرى فيها الملك في مركبة طقوسية مع ضباطه . من فورنجل .

اللوح ٢٧٧ : الطول ٦٢ر١ متراً



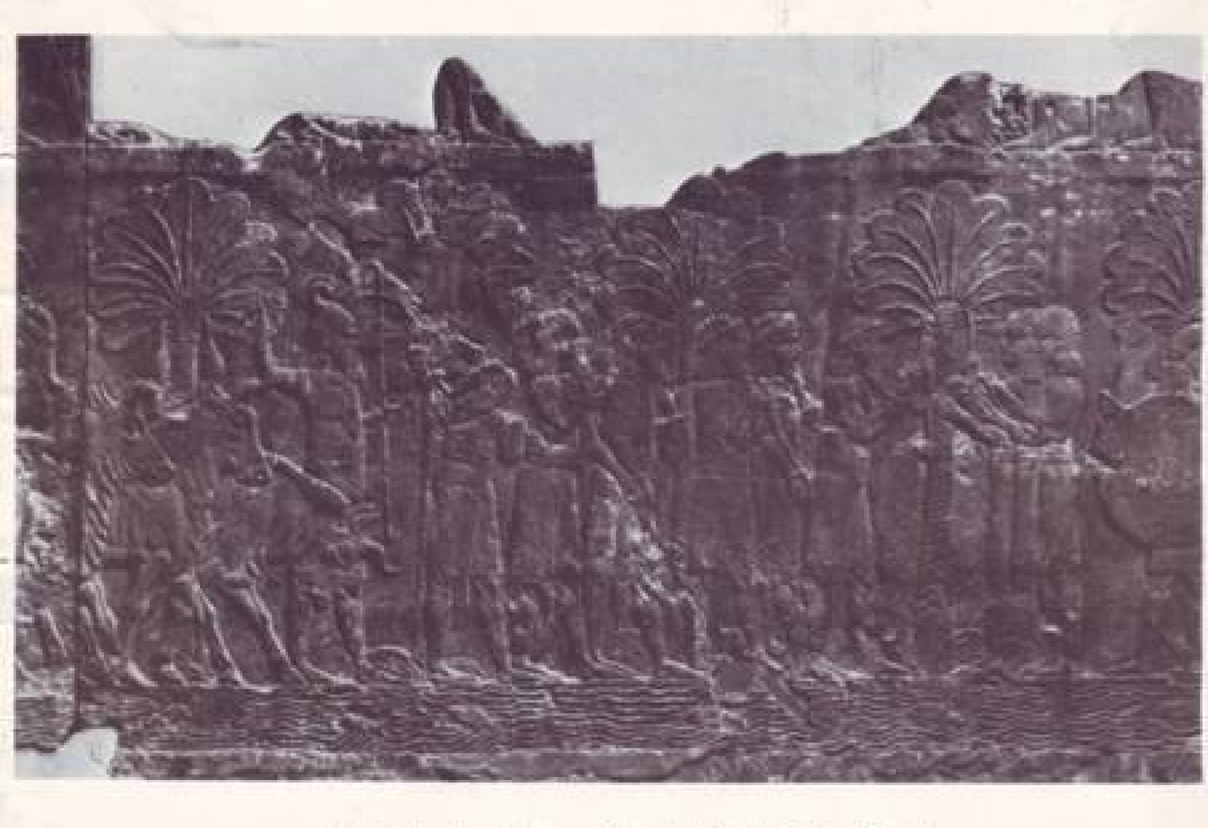
اللوح ٢٧٨ : الطول ١٫٨٠ متراً .

الالواح ٢٧٦ ـ ٢٧٨ منحوتات جدارية نافرة من الرخام . من القصر الجنوبي الغربي لسنحاريب من نينوى . المتحف البريطاني في لندن .

فقد جعل الاشكال البشرية ترى وهي تحتل كل ارتفاع الالواح المنحوتة . مثلما كانت صورة الملك الاسطوري عادة في عصور سابقة . وهي صورة لم تعد ترى الآن .

اما بالنسبة الى مادة موضوع المنحوتات الجدارية على الاقل . فقد تغيرت اخيراً كيما تلائم التغير الذي حدث في الملكية ذاتها . مثلما طرأ ذلك على تصميم القصر الملكي تماماً . ففي قصر لا وجود لغرفة عرش فيه . لم يعد الملك يرى في صفة راع ملكي واله للحضرة . فهذا المظهر من الاسطورة الملكية الاشورية لم تظهر مرة ثانية وبصيغة اخرى الا في منحوتات اشور بانيبال في القصر الشمالي بقوينجق .

والمظهر المهم كثيراً الذي غيره سنحاريب في اوج المنحوتات الجدارية الاشورية قد حدث في تأليف صور معركة كبرى تمثل كلا التحرير الكامل والانجاز النهائي للغة التصوير الايقاعية التي ابتدعها اشور ناصربال الثاني في القرن التاسع في كالخ (١٩٧) فلقد تم التخلي في وقت مبكر كثيرا خلال القرن التاسع عن القاعدة الفنية لتأليف اللوح الجداري وحواشي الافريز الأفقي في عهد تكلات بليزر الثالث . اما بالنظر الى فنانى سنحاريب فقد كانت قاعدة التأليف وقوتها المحركة هي الطبيعة ذاتها . اذ كان تقسيم الافريز الأفقي يشار اليه غالباً بطريق او نهر قد يكون عريضا او ضيقاً (١٩٨) (اللوح ٢٧٨)



اللوح ٢٧٩ نحت بارز من القصر الشمالي الغربي لسنحاريب ، من نينوى . المتحف البريطاني في لندن .

واعظم هذه التآليف قوة وحركة يتكون من عناصر واقعية جداً هي مشهد معركة لاخيش Lachish ٭ والذي ترتفع فيه حركة قوية واحدة من يسار قعر الصورة الى قمة اليمين ، الى الملك المتربع على عرشه فوق الجبل ، ليسيطر على المشهد كله ولوحده (١٩٩) .

على ان الطبيعة لم تكن هي مصدر هذه الحركة الحيوية في هذه المنحوتات الآثارية حسب بل مصدراً ايضاً لنواحيها الشكلية وبصفة خاصة على سبيل المثال ، الصفوف المسحة الطويلة من النخيل التي تؤلف النهج الخلفي للموكب العظيم المربك ، من الاسرى والرجال الذين يحملون الضحايا (٢٠٠) (اللوح ٢٧٩) .

٭ لاخيش (تل الدوير حالياً) وهو في جنوب غرب من القدس . اظهر التنقيب فيه تحصينات المدينة مشابهة بصورة مدهشة لما صوره النحات الآشوري على منحوتات سنحاريب في قصره الجنوبي الغربي في قوينجق

(ج) ـ الفن في عهد اشور بانيبال

ومع اننا ، لسوء الحظ ، لا نعرف قدرا كبيرا عن المنجزات العمرانية التي حققها اشور بانيبال الا انه قد توفرت لدينا معلومات افضل تخص الفن في عصره ، بل اننا في ذات الوقت قد اطلعنا على ذلك جيداً بصفة خاصة بفضل القصرين اللذين وجدا في قوينجق وبقايا قليلة اخرى . وفي مقدورنا الآن ان نتعقب حتى فروع الفن المختلفة ـ تخطيط حدود الاشكال والرسم الجداري ، والنماذج الطينية والمنحوتات الجدارية التي نفذت بعناية ـ وذلك عن طريق مرحلتين مختلفتين على الاقل . لكننا في كل نتاج من الاعمال الفنية لا نتحسس النوعية العالية للصنعة حسب ، وانما نتجاوز ذلك الى تلمس معيب لعبقرية تشير الى التأثير على الفنانين والتي لا تصدر الا عن راعي الفن ، عن اشور بانيبال نفسه .

ونجد هذه واضحة في التخطيطات الاولية التي بقيت مثلما نجدها في الاعمال الناجزة حين تم رسمها وتشكيلها . ففي روعة الرسم المتألقة لا نستطيع في الواقع ان نجد شيئاً من العصر الذي سبق العصر الاغريقي ، يمكن مقارنته مع صور الراكبين والاسود هذه من تل بارسيب ، سواء في قوة التعبير او قوة اللمسة (٢٠١) (الشكلان ١١١ ، ١١٢) .

وهناك عمل آخر من طراز عصر اشور بانيبال تماماً في غنى تفصيلاته وكذلك في اناقة رسم خطوطه ، يتمثل في كسرة من منحوتة طينية من مدينة اشور (٢٠٢) (لوح ٢٨٠) ، فيها صورة راكب . ومن المحتمل ان تكون هذه هي نموذج النحات نفسه . ولا يحتاج المرء الا ان يضع هذه الى جانب النموذج الثاني ـ وهي مصنوعة من



الشكل ١١١ قطعة من رسم جداري من تل بارسيب (خيال) .



الشكل ١١٢ قطعة من رسم جداري من تل بارسيب (اسد) .

الطين ايضاً (٢٠٣) (لوح ٢٨١) . كما يرى في الحال الفرق في الاسلوب الذي يفصل بين هاتين الصورتين ، وهو ذات الفرق الذي يفصل بين الملكين سنحاريب واشور بانيبال . وبسبب الشكل غير الاعتيادي للحذاء المقدود بسير الذي يلبسه الراكب اصبح في مستطاع ب . رودا B. Hrouda القيام بدراسة شاملة لتفاصيل المنحوتات الاشورية الحديثة في قويونجق (٢٠٤) لكي يبين بان واحدا من النموذجين الطينيين حسب يمكن ان يعزى الى سنحاريب ، وليس كليهما كما ظن ذلك ف . اندري . فالراكب في النموذج الطيني كان يلبس ، دون ريب ، حذاء مربوطاً بسير ذا حاشية عليا مستوية مدرجة ، وذلك مظهر نموذجي لعهد حكم اشور بانيبال ، في حين كان جنود سنحاريب يلبسون احذية مربوطة بسير ذي حافة مستقيمة منبعجة .

ولا يبدو اشور بانيبال في اي مكان اخر بصفة شخصية بهذا القدر من التأثر بالعرب ، وبالارامية في قوائمه ، وان كان ، بلباس ملكي اشوري خالص (الرداء الشال مع حزام من الحبل وتاج مزدوج) كما هو ظاهر في منحوتة ناتئة من حجر الكلس من بابل عليها كتابة عن اعادة بناء معبد مردوك ، ايساكيلا Esagila * ذلك لان اشوربانيبال نفسه يرى ، باللباس الملكي الاشوري ، وهو يحمل سلة المعمار على رأسه في موقف ديني يمتد عمره الى العصر السومري البابلي (٢٠٥) (لوح ٢٨٢) .

ومن المؤكد ان هذا التأثر البابلي الذي مارسته مملكة اشور خلال حكم اشور بانيبال لم يشمل فقدان سمتها الخاصة لكنه ادى الى اغناء داخلي وانجاز للملكية في الشرق الادنى عن طريق المزج بين المفاهيم الاشورية والبابلية للملكية . واكثر من هذا فلم يتم التعبير عن هذا الاغناء باعمال اشور بانيبال الفنية وحدها حسب . فلاول مرة في الشرق القديم نجد في هذه الاعمال صفاء وانسجاما للصيغة على غرار تلك الصيغة التي كان حمورابي ملك بابل العظيم يود ان يبلغها الى الانسانية عندما (كما كتب ذلك) جعل الناس يستريحون في مروج آمنة ، وجعل ظله الجميل يخيم على مدينته .

ففي عبارات مماثلة تماما كان اشور بانيبال يتحدث عن عهد حكمه كما لو ان عائلته لم تكن معركة ضارية تماما في سبيل بلاد اشور ، وكما لو انه اعاد مرة اخرى تقديم السعادة التي سادت في عصر فجر التاريخ ، اي صورة من عصر ذهبي : لقد كانت اقاليم العالم الاربعة منطفة بلطف انه بالزيت الصافي (٢٠٦) . وكانت الاسود تمشي في بساتين الكروم والنخيل في قصره في اعقاب المغنين المسحورين بالانغام للموسيقى الدينية المنبعثة من السناطير والقيثارات (٢٠٧) (لوح ٢٨٣)

لقد التقينا بهذا المفهوم من قبل في احجار حدود من العصر الكشي الحديث (٢٠٨) يرقى تاريخهـا بصورة محتملة الى عهد مليشيخو . ففي هذه يبدو كما لو انه كانت هنا قبلا صور اورفيوس مشدودة نحو القرب . وحين تمت سنابل الذرة واغصانها في السنة الاولى من حكمه ، بعد طويلة بقي الناس يتحدثون عنها بعد ثلاثين سنة (٢٠٩) . فلا بد وان كان اشور بانيبال نفسه يتحسس بانه جالب الخير والسعادة وهو احساس اوحت به اليه طبيعت الوراثة العسالمة جدا . فكل من يقرأ تقريره عن بناء القصر الشمالي بيت - ريدوتي Bit - Riduti الذي يتذكر فيه سعادة طفولته (٢١٠) لابد وان يشعر على وجه التأكيد

* ايساكيلا بمعناه المعبد الذي يرفع الراس ، او المعبد ذو الراس المرفوع .



اللوح ٢٨٠ : الارتفاع نحو ٢٢ سم .



اللوح ٢٨١ : الارتفاع نحو ٤٤ سم .

اللوحان ٢٨٠ ـ ٢٨١ نموذجان من الطين المحروق ، وجدا في الوركاء . كلاهما في متحف الدولة في برلين .



اللوح ٢٨٢ مسلة من الحجر لآشور بانيبال، من بابل؟ الارتفاع ٣٦,٨ سم. المتحف البريطاني في لندن



اللوح ٢٨٢ تفاصيل لنحت جداري نافر من الرخام . من القصر الشمالي لآشور بانيبال من نينوى . المتحف البريطاني في لندن

ان اشور بانيبال لم يتأثر بفكره حسب ، وانما بلقبه ايضا . فالذي يبدو عليه انه كان شديد الالتصاق بالمسكين اللذين بناهما في قلعة نينوى : وهما قصر جده الجنوبي الغربي ، وبيته هو والذي لم يشيده الا بعد ان تخلى عنه اخوه الاكبر عنده وهو شمشي شوم اوكين ، والذي هلك يائسا فيما بعد كحاكم في بابل .

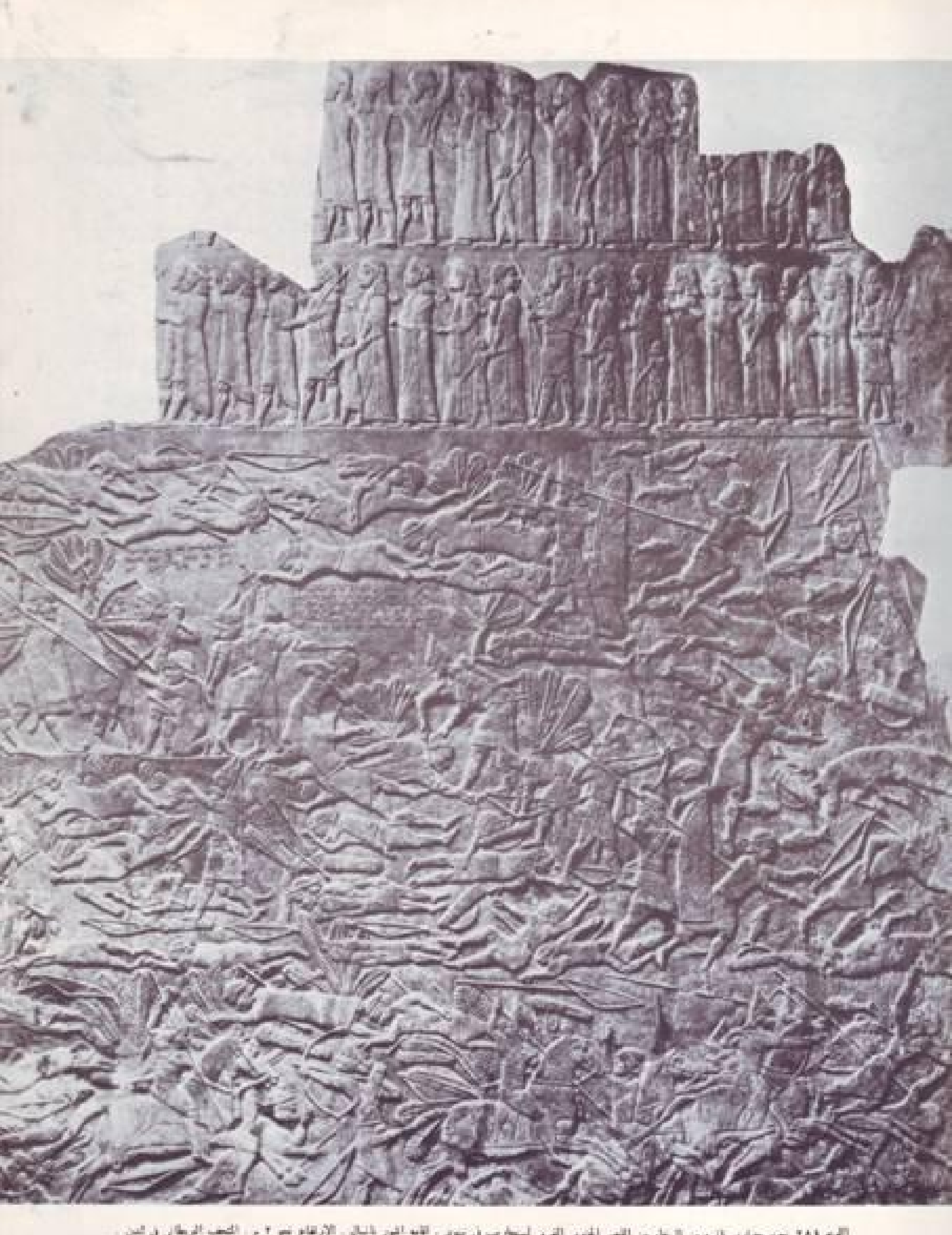
تمثل عمارة ومنحوتات القصرين في نينوى الفن الآشوري الحديث في ذروة تطوره النهائي التي سبقت مباشرة انهياره الفاجىء ، فهذان القصران بعيدان جدا احدهما عن الآخر من الناحية التاريخية ، فاحدهما من عمل سنحاريب والثاني من عمل حفيده اشور بانيبال . ويمكن ان يؤرخ الاول منهما بكل دقة حسب المدونات الموجودة فيه بالسنوات العشر الاولى من حدود عام ٧٠٠ قبل الميلاد ، لكن القصر الشمالي شيد في سني الاربعينات بعد المعركة الاخوية التي نشبت بين حفيدي سنحاريب وانتهت لصالح اشور بانيبال عن طريق استيلائه على بابل . ويحمل القصر كله في الزاوية الجنوبية الغربية من قوينجق يرقى تاريخه الى عهد سنحاريب كما ان الواح جدرانه يرقى تاريخها الى ذلك العهد ايضا ، لانها تحمل كتابة على ظهرها . ومع ذلك فان من العسير جدا ان توزع المنحوتات على الالواح الجدارية والتي عثر عليها اثناء التنقيبات ، بين سنحاريب وحفيده اشور بانيبال ، ذلك لان قسما كبيرا من المنحوتات في القصر الجنوبي الغربي في نينوى تعود في الاصل الى عهد اشور بانيبال . ولقد عرفنا هذا الامر منذ سنين عديدة من الكتابات على منحوتة كبيرة ، من بين منحوتات اخرى ، في الغرفة الثالثة والثلاثين وهي تصور معركة اشور بانيبال الحاسمة المدمرة ضد تيومان Teumman * ملك العيلاميين في سنة ٦٥٣ قبل الميلاد .

هناك قسم كبير من اعمال النحت يعود في الاصل الى عهد سنحاريب نفسه (٧٠٤-٦٨١ قبل الميلاد) وهو نفسه باني القصر الجنوبي الغربي في قوينجق . ويحمل سنحاريب الغرفة الرئيسة من القصر كله ، الغرفة السادسة والثلاثين التي كانت ـ طبقا لتخطيط الاسس ـ تؤلف لب المكان كله ، مزينة بواحد من اعظم المشاهد الحربية في العصر الاشوري الحديث ، اي التأليف العظيم لمعركة لاخيش في فلسطين . فقد حدثت هذه المعركة في حدود سنة سبعمائة قبل الميلاد . وهناك تآليف اخرى كبيرة حفرها نحاتو سنحاريب عثر عليها في الساحة التاسعة عشرة وفي غرف كثيرة اخرى وهذه كانت اما انها تسجل بناء القصر أو انها مشاهد من معارك المستنقعات البابلية .

ولقد مرت عشرات السنين قبل ان يستمر اشور بانيبال في زخرفة القصر الجنوبي الغربي . وقد استطاع رودا ان يبين بان المنحوتات الثانية في الغرفة الثانية والثلاثين قد جاءت من فترة انتقالية فاول مشهد لمعركة تم تأليفه طبقا لتصميم جديد ، وهو المنحوتة الموجودة في الغرفة الثالثة والثلاثين التي تبين انتصاره على تيومان والجيش العيلامي (لوح ٢٨٤) ، لم يكن قد عمل قبل السنة ستمائة وثلاث وخمسين قبل الميلاد ، وهي السنة التي وقعت المعركة فيها . وقد توفرت الآن لدينا دلائل اخرى تشير الى انه كانت لدى اشور بانيبال منحوتات ايضا صنعت حسب اسلوبه الاخير والمتميز في الساحة التاسعة عشرة وفي الغرفة الثامنة والثلاثين (٣١١) .

ولابد ان تكون منحوتات اشور بانيبال الثالثة في القصر الشمالي متأخرة نوعا ما عن المنحوتات التي وجدت في المنطقتين التاسعة عشرة والثامنة والعشرين من القصر الجنوبي الغربي ، وذلك لان القصر الشمالي لم يكن قد تم تشييده الا بعد اندحار شمش شوم اوكين اي ليس قبل سني الاربعينات . وكانت نتيجة ذلك وجود ثغرة امدها عدة

* وقد صور رأسه مقطوعا على شجرة في اللوح ٢٨٧



اللوح ٢٨٤ نحت جداري بارز من الرخام من القصر الجنوبي الغربي لسنحاريب في نينوى . القتال قرب بابل . الارتفاع نحو ٢ م . المتحف البريطاني في لندن .

سنوات بين المجموعتين من المنحوتات . ولهذا فلا ندهش كثيرا اذ نجدهما يختلفان احدهما عن الآخر بشكل ملموس في مادة الموضوع والاسلوب كليهما . ذلك ان الشخوص لم تعد الآن موزعة عبر الحقل التصويري كله لكي تملأ كل الفراغ عن طريق الاستعمال الواسع لما يعرف بالمنظور القاطع ، وانما تم تقليصهما تقليصا كبيرا في مقاسها ، وتم تنسيقها في صفوف تشبه الافاريز التي تقسمها الحدود . وعلى خلاف منحوتات سنحاريب كانت تآليف اشور بانيبال بهذه الطريقة مشربة بنوع من المودة ، وهي صفة وجدت في متسنة ، وقد استعادت شيئا ما من اللغة التصويرية الشعرية الايقاعية لعصر اشور ناصربال . ومع ذلك فان الصورة ذات الشهرة العالية للحيوانات المتصارعة في القصر الشمالي قد فاقت فن المنحوتات الناتئة من القرن التاسع قبل الميلاد ، وذلك لان فن اشـــور بانيبال التصويري - اي التعبير الاشوري البابلي المشترك لمفهوم الملكية - قد نجح الى درجة كبيرة في التغلب على الازدواجية التي ساعدت الفن الكلاسيكي وفي الوقت ذاته اعاقته ، في بـــلاد الرافدين ، منذ نهاية عصر جمدة نصر ، ولا سيما عصر ميسلم . وهذا هــو السبب الذي جعل في مقدور فن اشور بانيبال ان يعرض لنا عالم الحيوانات الوحشية المسحور بالموسيقى في الفردوس ، وبالزواج المقدس في مزرعة الكرم (لوح ٢٨٧) . وهذا هو السبب الذي يجعلنا - حين ننظر الى نزالات الملك مع الاسود - لا نتحرك باحساس من تغلب على الشر اكثر من الاحساس بالعطف على المصير المأسوي للحيوانات (٣١٢) (اللوحان ٢٨٥ و ٢٨٦) .

وهذه المشاهد من القصر الشمالي تحرك كل من ينظر اليها بجمالها البالغ ، وبغتة تتجاوز حدود موطنها . فهي تؤلف الخاتمة الطبيعية للفن الكلاسيكي في بلاد بين النهرين القديمة ، ذلك الفن التصويري المعبر عن مفهوم الملكية الذي ابتدعه فنانو عصر فجر التاريخ من اسطورة تموز ثم تطور بشكل اكثر على يد فناني العصر الاكدي وعن طريق الافكار الاشورية عن الملكية : فكل هذا قد وجد بطريقة ما كماله وتجدده في عهد اشور بانيبال (لوح ٢٨٨) .



اللوحتان ٢٨٥ ـ ٢٨٦ تفصيلات لنحتين جداريين من المرمر من القصر الشمالي لآشور بانيبال في نينوى. المتحف البريطاني في لندن



اللوح ٢٨٧ : الطول نحو ١٠ر١ م

اللوحان ٢٨٧ ـ ٢٨٨ منحوتان جداريان بالنقش من الرخام ـ من القصر الشمالي لآشور بانيبال في نينوى ـ كلاهما في المتحف البريطاني في لندن .

اللوح ٢٨٨ : الطول ٦٨ر١ م

الفصل الخامس

الخاتمة البابلية الحديثة

بدأ الفن الكلاسيكي في بلاد ما بين النهرين القديمة - حسبما رأينا - في صفة فن سومري وسامي سابق للفن الاكدي في الالف الثالث قبل الميلاد. وبلغ كامل قوته في العصر الاكدي وفي عهود حكم ملوك سومر واكد خلال عصر سلالة اور الثالثة. ومع ذلك فبعد تغلغل الكنعانيين بين سكان بلاد ما بين النهرين في حدود سنة ٢٠٠٠ قبل الميلاد، اي في الالف الثاني، تطور هذا الفن بنمو قوي لكن بنوعين رئيسين، احدهما كلاسي بابلي، والآخر ميثاني آشوري. وقد غذى هذا النوع الثاني، اي الاشوري، مفهوم الملكية الفعال جدا، والذي كان يعبر عن نفسه بطريقة فنية جدا، بالفن التصويري القصصي العظيم الذي كان بحد ذاته عنصرا اساسيا من القصر الاشوري الملكي ليس الا. وقد حدث كمال هذا النوع وانتهاؤه في عهد اشور بانيبال. غير ان النوع الاول العظيم، النوع الكلاسي البابلي الذي نما من الجذع الرئيسي للفن الكلاسيكي، بقي غائبا ولفترة طويلة محجوبا بظلال النوع الاشوري. ومع ذلك فلم يختلف ابدا، حتى عندما انهارت الامبراطورية الاشورية وعلكتها نهائيا ككيان سياسي في اواخر القرن السابع قبل الميلاد تحت الضغط المشترك للاراميين البابليين الذين عرفوا بالكلدانيين والميديين الايرانيين. ففي عهد نبو بولصر ونبوخذ نصر الثاني الكلداني الحاكم الذي تحرر من الضغط الاشوري، انتعشت السلطة البابلية الحديثة والحركة الثقافية فتحولت الى نهضة حقيقية مذهلة وهو الانبعاث الثاني الذي جدد في مظاهر كثيرة الصلة بحضارة وفن حمورابي البابليين. ولقد كان هذا النوع الثاني من الفن الكلاسيكي في بلاد بين النهرين يقوم على اساس مفهوم للملكية مغاير كلية لذلك المفهوم الذي ظهر اول مرة في العصر السومري المتأخر في عهد امراء لكش وملوك سلالتي ايسن - لارسا، وفي الدرجة الاولى في عهد حمورابي ملك بابل تلك الشخصية المثالية الداعية الى السلام والمشيدة للمعابد. اما الآن فلا تحتسب معارك الملك البطولية وانما اعماله الورعة. وهذا هو السبب ايضا في عدم وجود حوليات في هذا العصر، ذات نصوص تمجد اعمال الملك حسب الطريقة الاشورية، وعدم وجود فن تصويري ملحمي. ففي هذا المفهوم يعتبر الملك باني معابد بصفة اكثر. ولذلك انتقلت العمارة في العالم البابلي - وكذلك في العالم البابلي الحديث - الى المقدمة من الفعاليات الملكية وبناء المعابد بصفة خاصة طبعاً.

ولما كانت مدينة بابل التي شيدها حمورابي تقع تحت مستوى سطح الماء فلم يستطع كولدواي انقاذها على الرغم من سنوات التنقيب. وعلى هذا فان ما هو اكثر اهمية من ذلك دراسة الاشكال البابلي الحديث لهذا الفرع الثاني من فروع الفن الكلاسيكي في بلاد ما بين النهرين اي الفن التذكاري المقدس في بلاد بابل.

وبالطبع فان عمارة العصر المتأخر هي وحدها التي كانت تحتوي اثنين من عجائب الدنيا في وقتها وهما قصر نبوخذنصر بجنانه المعلقة التي اقامها لزوجته الميدية، واعظم منها كلها، معبد مردوك (ايساكيلا)، بمعبده المرتفع ايتمانانكي Etemenanki اي برج بابل الذي ورد ذكره في التوراة.

صحيح ان المنقبين لم يعثروا على اكثر من الاسس الارضية لهذه الخرائب وارتفاعها، سوية مع آجر مزجج متعدد الالوان امكن تجميعه معا. ومع ذلك فان اي امرىء يجهد نفسه لأن يعرض في ذهنه صورة مخططات التنقيبات مع الواجهات الملونة التي اعيد تركيبها وتم عرضها في متحف برلين الشرقية، يستطيع بهذه الطريقة ان يكون صورة للعمارات العظيمة في العهد البابلي الحديث وبالشكل الذي

ظهرت به في عهد نبوخذنصر . ففي ذلك الوقت ايضا لابد وان عرضت للعالم بنجاح الصفة المقدسة والملكية لمدينة بابل بالشكل الذي كانت فيه . في عصر حمورابي الكلاسيكي العظيم (١) .

ولم يحجم الكلدانيون رعاة البناء في تقديرهم للبناء الملكي المقدس ، وفي حجم البناء وتنوعه – من بناء مختص الى قصر او معبد – حسب ، بل انهم نجحوا اكثر من ذلك بايجادهم صلة تربط بين التقاليد التي تكمن خلف كل صروحهم التذكارية وتاريخ العالم ذلك ان كل مبانيهم سواء في ذلك اسوار مدينة بابل القوية (٢) او بوابة عشتار (٣) (الشكل ١١٣) ام معبد صغير من امثال معبد ننماخ Ninmah (٤) (الشكل ١١٤) ام البناء الهائل من امثال ايساكيلا او ايتمانكي ، اجل كانت كل مبانيهم هذه في سمتها وكذلك في اسلوبها ، لها جذورها في التاريخ المعماري القديم جدا للبلاد ، وكانت كلها تستند الى العمارة السومرية المتقدمة من اللبن لطبقات الوركاء (السادسة – الرابعة) (انظر الفصل الاول ٣ (أ) .

ولقد سجل اشوربانيبال دراسته للكتابة السومرية القديمة والاكدية القديمة ، كما انه اتم بوضوح الصورة التاريخية لعصر فجر التاريخ وللعصور المتأخرة في ابنيته – لا يحتاج المرء الا ان يتذكر زالاته مع الاسود ومشهد الاحتفال في حديقة الكرم . وهكذا فان نبوخذنصر ايضا اظهر لنا العلاقات الداخلية والخارجية بين عمارته البابلية الحديثة والعمارة السومرية في الوركاء في عصر فجر التاريخ وحين نستطيع حسب ان نحدد مخطط المعبد الاشوري النموذجي وتقرنه بالخلوة الطويلة ، والخلوة العريضة فيه والتي تعود الى العصر الاشوري الوسيط ، اي الى ما قبل بضعة قرون ، فليس من اليسير ، بالنسبة الى ما يشبه المخطط البابلي الحديث والنموذجي لمعبد ننماخ (٥) او معبد اي – باتوتيلا E-Patutila (٦) ، ان نعود قرونا عديدة



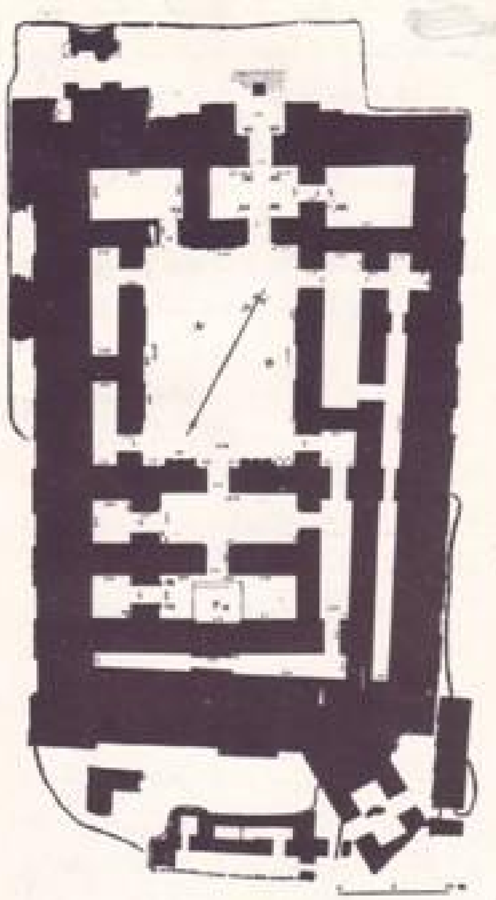
الشكل ١١٣ ترسيم مطور لبوابة عشتار

الى العصر السومري الحديث .

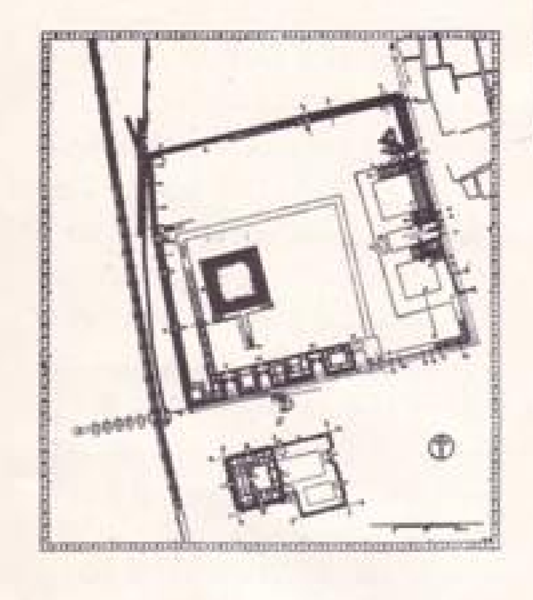
وحتى في ككاركو معبد ننا في اور من عصر سلالة اور الثالثة ، كان مخطط المعبد ذي الخلوة الواسعة الرئيسة والخلوة الامامية ، موجودا من قبل (انظر ما سبق) (٧) .

غير ان العمارة البابلية الحديثة لم تستمر في تقاليد تاريخها في تخطيط قلب المعبد ، قدس الاقداس ، حسب وانما في مفهوم معبد مردوك الذي شيده نبوخذنصر في بابل ايضا (الشكل ١١٥) – اي مبنى الابنية المحيطة بالساحات وتلك التي تتصل بالسور الخارجي (٨) ، وكذلك بالزقورة اي برج بابل ، وان معناها وشكلها مستخلصان من المعابد الكبيرة للتاريخ السومري الاكدي من الالف الرابع حتى الالف الثالث قبل الميلاد ، وهذه يمكن مشاهدتها بصفة افضل في اور والوركاء نتيجة التنقيبات الالمانية والانكلو امريكية هناك (٩) .

وربما كان اروع مظهر لمعبد مردوك الذي شيده نبوخذنصر هو تقسيمه الى ثلاثة معابد ، ونعني بها المعبد القائم على سطح الارض ايساكيلا والمعبد العالي القائم



الشكل ١١٤ مخطط معبد شماش في بابل



الشكل ١١٥ مخطط معبد مردوك - إيساكيلا - في بابل

فوق الزقورة ايتيمانكي ومعبد عيد رأس السنة الجديدة بت اكيتو خارج المدينة والذي يمكن ان يبحث عنه على الجانب الآخر من الفرات * . فهذه العمارة البابلية الحديثة والتذكارية المقدسة يمكن ان تعتبر استمرارا لتقليد السومري البابلي لأنها لم تضف سوى مجرد شكل كلاسيكي لنفس الديانة .

على ان هذا يختلف على الكثير احتمال بالنسبة لبناء القصر الكلداني . فالمفهوم البابلي للملكية ـ بخلاف المفهوم الآشوري ـ لم يكن في الحقيقة قويا ولا مؤكدا بدرجة تكفي لتوفير مقارنة مع اي شيء يشبه اندماج عدة فروع من الفن . في العصر الآشوري الحديث ، في القصر الملكي في كالخ من عصر اشور ناصربال الثاني ولكن مع ذلك فان معبد مردوك البابلي الحديث في بابل يختلف عن معبد ننا السومري المتأخر بصفة اساسية بالنظر الى ابعاده والى حجمه الضخم الا ان كلا من نبو بلصر ونبوخذ نصر مع ذلك قد حولا القلعة الجنوبية في بابل الى قصر ملكي ومركز للادارة وللاستقبال وذلك شيء يغاير القصر الملكي الآشوري الحديث بكل وضوح (١٠) (الشكل ١١٦) . والحقيقة انه لم يكن حسب حجم ما سميت بالقلعة الجنوبية Sudburg بمباني ابنيتها الخمسة كلها هي التي تجعل مسكن الملك يختلف عن المسكن الاعتيادي ، فهو قد تكون من تكرار الاجزاء الاعتيادية من مبنى السكن المألوف (١١) . فالاجزاء القديمة من القلعة الجنوبية البابلية الحديثة التي شيدها نبو بلصر ما تزال يمكن تمييزها في ساحتها الغربية في ذات الجزء من القلعة الجنوبية كلها والتي استخدمت بعدئذ في عهد نبوخذ نصر قصرا ملكيا حقيقا له . اما مباني الابنية الاخرى . كالساحة الرئيسة والساحة الوسطى ، والساحة الشرقية والساحة الملحقة ، فقد شيدت بالتعاقب فوق مخطط مماثل لكنه يختلف نوعا ما كيما تتلاءم وحاجيات المملكة المختلفة .

من بين غرف القصر التي لا تحصى غرفة مدهشة بشكل خاص ، انها غرفة العرش الواسعة التي تقع على الجانب الجنوبي من الساحة الرئيسة وهي عبارة عن غرفة مستطيلة واسعة صممت لكي تقوم بشكل متناظر مع المحور وبثلاثة مداخل من الساحة ، وحنية مركزية متراجعة قليلا في وسط جدار الإزارة التي قصد بها مكان عرش الملك . وفي الوقت الذي نجد فيه حقا ان غرفة عرش الملك تختلف تماما عن خلوة المعبد البابلي الحديث ، وذلك بسبب فقدان الخلوة الامامية ، فان الفرق الرئيس هو الذي جعلها تغاير غرفة العرش الآشورية التي يوضع فيها عرش الملك على منصة قرب الجدار القصير العرضي (انظر ما سبق) .

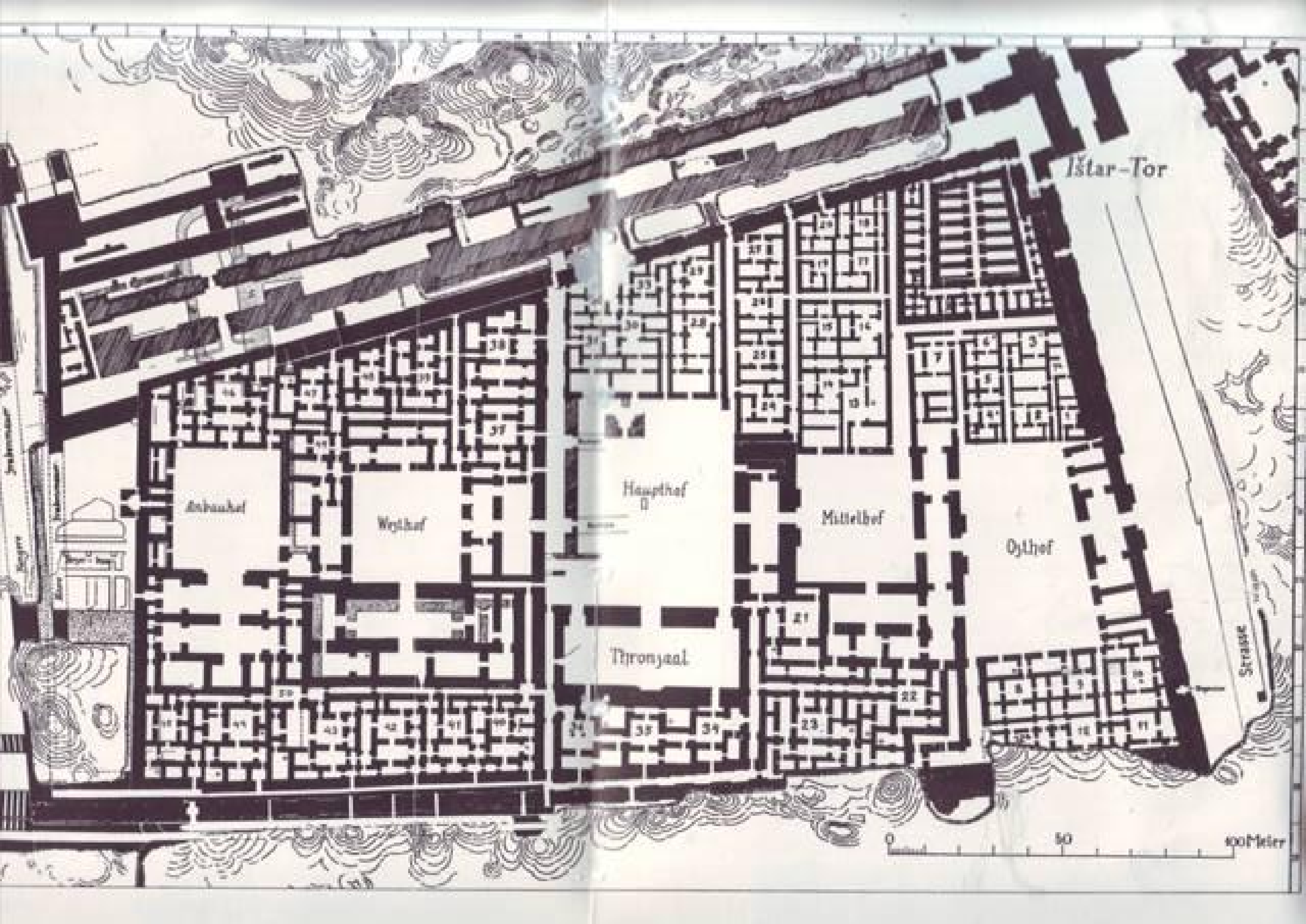
وحتى اذا ما حكمنا على شكل غرفة العرش ، فان احتفالات الملك الدينية لابد وان كانت تختلف في بابل عنها في مدينة اشور ، ولو ان مفهوم الملكية في كلتا المنطقتين من بلاد بين النهرين القديمة ، اي بابل وكذلك مدينة اشور ، كان ـ بسبب اصله المشترك في عصر فجر التاريخ السومري في الوركاء ـ مرتبطا بمفهوم الحياة ذاتها . ولعل زخرفة واجهة غرفة العرش التي تقابل الساحة الرئيسة والمصنوعة من الآجر المرسوم والمزجج ، تشير الى ذلك بقوة جدا . ذلك لأن اي امرىء يقف في الساحة الرئيسة وينظر الى الواجهة ـ كما ظهرت حين اعاد كولدواي R. Koldewey تركيبها ـ يستطيع ان يتطلع ، عبر الباب الوسطي المركزي ، الى الملك الذي يتربع على عرش في حنية (١٢) (الشكل ١١٧) .

ولما كانت هذه الغرفة هي قلب التخطيط كله كما هي فعلا ، فانها لابد وان كانت مكسوة بزخرفة من البناء تغطي سطح الواجهة كله (لوح ٢٩٢) . ولذلك فهي

* من الراجح انه لا يقع في الجانب الآخر من الفرات بل في الجانب الشرقي . في الأطلال الممتدة الى الشمال من بوابة عشتار في امتداد شارع الموكب خارج السور الداخلي للمدينة .



اللوح ٢٩٩ تفصيل واجهة قاعة العرش في قصر نبوخذنصر الثاني في بابل . مزينة بالآجر الملون المزجج . الارتفاع ١٢,٥٠ متراً . متحف الدولة في برلين.


Ištar-Tor
Straße
Osthof
Mittelhof
Haupthof
Thronsaal
Westhof
Anbauhof
0
50
100 Meter

جزء من واحد من اعظم تآليف الآجر المزجج من العصر البابلي الحديث وان معناه الزخرفي الرمزي مرتبط دون شك بمفهوم المملكة البابلية القديمة . فهناك صف من الاشجار الفارعة المحورة ذات الرؤوس المخروطية ، يمتد افريزاً متواصلاً من نخيلات وهو معلق فوق افريز آخر من اسود تجر الخطى على امتداد شريط مزين بالوريدات. وليس هناك اي شك معقول بشأن معنى الزخرفة كلها : فالشجرة والنخيلة ، رمز الحياة ، القديم قدم الحضارة في بلاد بين النهرين ، معلقتان فوق الاسود ، رمز العالم السفلي ، الذي تتفجر منه الحياة . وفي وسط هذا يجلس الملك متربعاً على عرشه لانه حامي الحياة ومجددها .

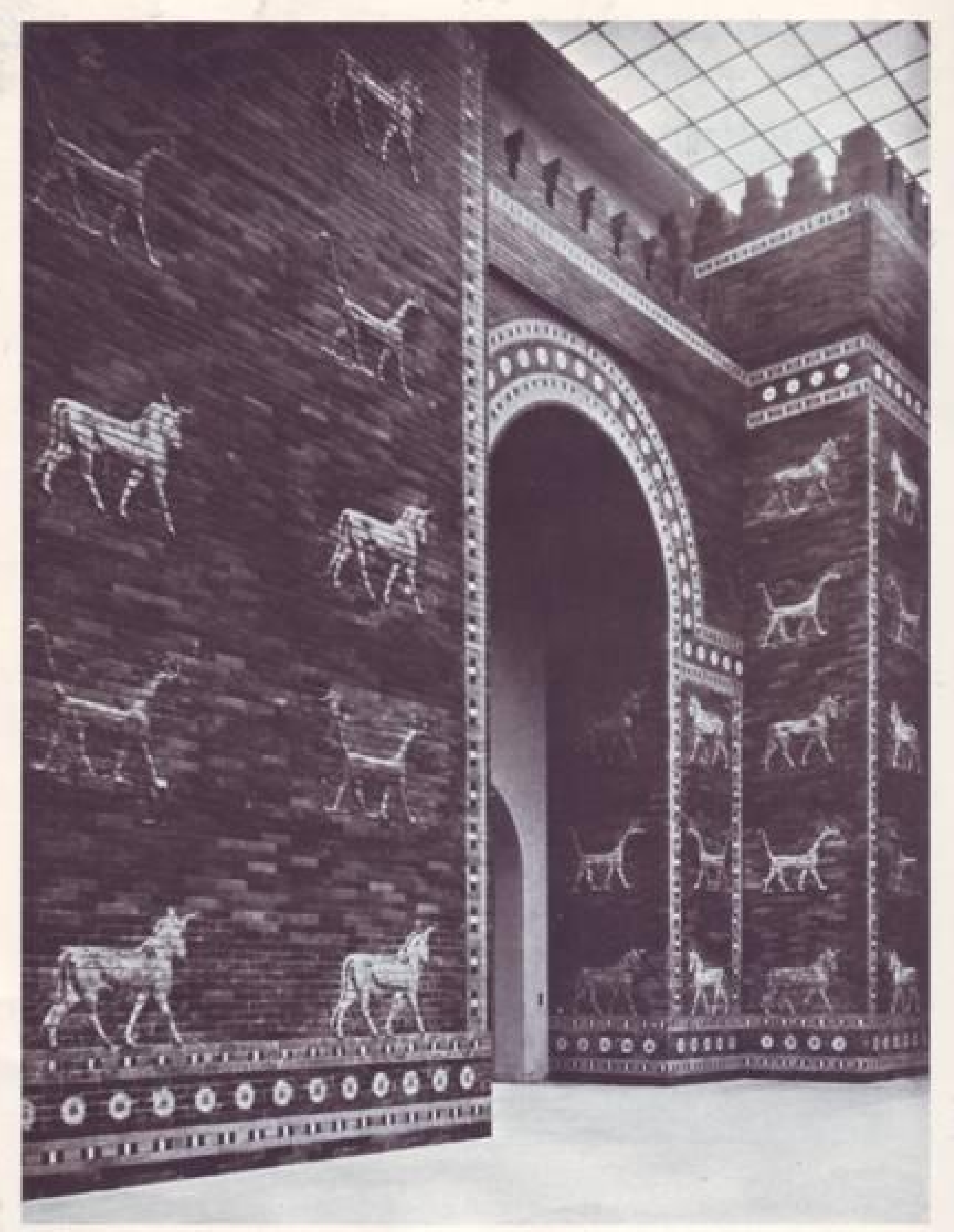
ونحن نتعرف موقعين آخرين في مدينة بابل التي بناها نبوخذنصر يمكن ان نجد فيهما نماذج مماثلة لهذه الرسوم المزججة : فيما عرف باسم شارع الموكب ، وفي بوابة عشتار التي يمر شارع الموكب خلالها الى العالم القائم خارج سور المدينة المزدوج (لوح ٢٨٩) . فهنا على جدران

الشكل ١١٧ ترسيم لشكل واجهة قاعة العرش في بابل

شارع الموكب نجد الكثير من الاسود ، المصورة بصفة رمزية مرة اخرى ، وهي تخطو فوق الوريدات (لوح ٢٩٠) . لكننا ، على جدران بوابة عشتار ، نلتقي برمزين جديدين للحياة او للموت هما العجل والشخوش Mushhush (١٣) (لوح ٢٩١) . فالعجل ـ كرمز للحياة وصديق للانسان له اصوله في اقدم لغة تصويرية في بلاد بين النهرين (١٤) . وبنفس الطريقة يمكن اعادة الشخوش ـ الى التنين الافعى ، وهو الحيوان الوصفي لآلهة العالم السفلي ، نينازو Ninazu ونكزيدا ومردوك ونبو ـ الى عصر فجر التاريخ ، اذا كان لهذه علاقة ذهنية بالآلهة ذوات الرقاب الملتوية في الاختام من عصر طبقة الوركاء الرابعة .

ومع ان موضوعها جد محدود ولا يمكن مقارنته بغنى الفكر مع تابعات المنحوتات الآشورية البالغة الحدية ، الا ان هذه النماذج من فن الآجر المكسو بالمينا في العصر البابلي الحديث الذي مرت الاشارة اليه الآن تماماً ، تؤلف ذروة الانجاز الفني للمملكة الكلدانية . وهي ذروة الفن ايضاً في عصر نبوخذنصر . والواقع انها تمثل في الوقت ذاته المرحلة النهائية لمسرى الفرع البابلي من الفن الكلاسيكي في بلاد بين النهرين ، وتؤلف مشابهة مع صنعة الزخرفة الجدارية التي طورتها العمارة في عصر فجر التاريخ ، وهكذا نرى ان هذه الزخارف السطحية الواسعة الملونة المصنوعة من البلاطات المصبوغة بالمينا تمد ارقى تعبير لروحية ريازة العمارة السومرية البابلية المعتبرة كلها ، وهي العمارة التي لا تعبر عن كيان داخلي وانما ـ على العكس من ذلك ـ اخذت منذ عصر فجر التاريخ فصاعداً تكشف عن تشديد البناء وضبطه وذلك عن طريق تغطيته بكساء زخرفي .

عندما ظهر الآجر المصبوغ بالمينا في بابل خلال العصر البابلي الحديث في المراحل الثلاث لابنية نبوخذنصر (ر . كولدواي Koldewey القسم الثاني والثلاثون) ، كان له نوعان



اللوح ٢٨٩ شكل معاد لبوابة عشتار لنبوخذنصر الثاني ، مزينة بالآجر المقولب المزجج ، في بابل . الارتفاع ١٤,٣٠ متراً . متحف الدولة في برلين .



اللوح ٢٩٠ صورة أسد من آجر مطلي مزجج ، من شارع الموكب في بابل . الارتفاع ١٫٠٥ متراً . متحف الدولة في برلين

اللوح ٢٩١ صورة تنين من آجر مطلي مزجج ، من بوابة عشتار في بابل . الارتفاع ١٫٠٢ متراً . متحف الدولة في برلين

هما السطح المبسط تماما المزجج المرسوم ، او ذو الصور النافرة المزججة . وقد كانت الصور النافرة للاسود والثيران والآلهة مؤلفة من اجر مقولب (١) من النوع الذي رأيناه اول مرة في الوركاء في معبد اانا الكاشي الصغير الذي بناه الملك كرانداش (انظر ما سبق) (١٦) ولذلك فان زخرفة البناء في العهد البابلي الحديث كانت على اكثر احتمال لها بعض جذورها على الاقل في العصر الكاشي . اما عن العنصر الثاني ، اي الترجيج ذاته فلسنا نستطيع ان نحدد اصوله غير انه لا يوجد ادنى شك في ان الزجاج واعمال الترجيج قد حققت شهرة واسعة في بلاد بين النهرين في اواسط الالف الثاني قبل الميلاد (١٧) .

من الضروري لغرض تقييم تاريخي لزخرفة البناء في العصر البابلي الحديث ـ بخلاف النحت العمراني الآشوري الى حد الاسس التي تحف بالابواب والمنحوتات الجدارية اللحمية ـ ان ندرك العلاقة الداخلية بين الفسيفساء السومرية المخروطية وزخرفة الاجر المصبوغ في العهد البابلي الحديث فكلتا الصنعتين تدعان كتلة الجدار المشيد من اللبن غير مضطربة ، ولا علاقة لهما بكيان بناء الآجر وانما تغطيان السطح الخارجي بطبقة زخرفية كانت تصنع قبلا من مخاريط آجرية وملونة ، ومن آجر مزوق او مقولب ومزجج مؤخرا . فكلتا الصنعتين تؤلفان كسوة واقية للبناء المشيد من آجر قابل للتلف بيسر . كما انهما تكشفان عن القوى الرمزية والمقدسة ولكنهما لا تقولان شيئا ما عن القوى الفنية والتركيبة التي تعمل عملها في البناء ذاته .

وهكذا فان العمارة البابلية الحديثة وان كانت تؤلف وحدة تاريخية مع العمارة السومرية في طراز البناء وتخطيطه ، الا ان مثل هذا يصدق تماما ايضا على زخرفة مرتفعاته . وكما ان العمارة الكلدانية استمرت تستعمل الحلوة السومرية والابنية حول الساحات والجدران الخارجية والزقورة وبيت اكيتو . كذلك فقد حولت زخرفة الجدران التي كانت لدى السومريين ، اي الفسيفساء المخروطية ، الى رسم واسع مصبوغ ومن ثم دفعته بنجاح الى تطوره الاعظم . كذلك تؤلف الفسيفساء المخروطية السومرية السابقة والرسوم الجدارية البابلية الحديثة على الآجر المزجج ، سوية وحدة تاريخية ، هي وحدة العمارة السومرية البابلية الكلاسيكية ووحدة زخرفة البناء .

NOTES

ملاحظات المؤلف

I Sumero-Akkadian Art

1 H. J. Lenzen, ZA NF 15, p. 1 ff., Pls. 1, 2
2 E. Heinrich, ZA NF 15, p. 38 ff.
3 W. Andrae, *Die Urformen des Bauens*; E. Heinrich, *Schilf und Lehm*
4 UVB 9, p. 28 and Pl. 34 (E. Heinrich)
5 H. J. Lenzen, ZA NF 15, p. 1 ff., Pl. 2
6 E. Heinrich, *Bauwerke in der altsumerischen Bildkunst*, p. 96: cone mosaics, p. 48 ff. the arrangement of niches, including previous interpretations and comments
7 UVB 9, p. 19 ff., UVB 10, p. 21 ff. (E. Heinrich)
8 Seton Lloyd/Fuad Safar, in *Sumer*, Vol. 3, 1947: p. 48 ff.; *Sumer*, Vol. 4, 1948
9 E. Heinrich, *Bauwerke in der altsumerischen Bildkunst*, p. 48 ff.
10 Summarizing: Moortgat, *Entstehung*, p. 74 ff.
11 Seton Lloyd and Fuad Safar, *Tell 'Uqair* = JNES 2, p. 135 ff.
12 M. E. L. Mallowan, *Iraq*, Vol. 9, 1947, Pl. LVII, and also III, IV and I
13 Plan of Eanna: H. J. Lenzen, *Die Entwicklung der Zikkurat*, Pl. 3 (detail), III a–e
14 *Ur Excavations*, Vol. 4, Pl. 20 above and below: *Orientalia* 18 (1949) Pl. VIII
15 J. Jordan, WVDOG 51 Pl. 93 d, e, i: Pl. 94 a–d
16 UVB 5, Pl. 23 a–b
17 WVDOG 51, Pl. 68 below
18 WVDOG 51, Pl. 93 d–e
19 A. Boissier, *Notice sur quelques Monuments assyriens à l'Université de Zürich*, 1912, p. 28 ff.; UVB 16, Pl. 19
20 UVB 16, Pl. 16
21 H. Frankfort, *Art and Architecture*, Pl. 9 B = OIP 60, Pl. 1
22 UVB 16, p. 37 ff., Pls. 17, 18
23 UVB 5, p. 11 ff.; Pls. 12/13
24 W. Nagel, *Das Stempelsiegel im frühen Vorderasien* (Dissertation Berlin, 1955, unpublished)
25 Moortgat, *Frühe Bildkunst* = MVAeG 40, 1935, p. 78; summary of material to 1935
26 Moortgat, VR p. 3 ff.; Nos. 1–5
27 H. J. Lenzen, ZA NF 15, 1949, p. 5 ff.
28 UVB 2, Fig. 44
29 UVB 3, Pl. 16 a–d, f
30 Snake-dragon and Imdugud = L. Delaporte, *Louvre*, Vol. 2, Pl. 64, No. 9
31 UVB 2, Fig. 33
32 Moortgat, *Frühe Bildkunst*, Pl. 56, 1
33 UVB 4, Pl. 15 b–d = ZA NF 15, Pl. 3, Fig. 1
UVB 2, Fig. 34, 35 = ZA NF 15, Pl. 3, Fig. 4
34 Moortgat, *Entstehung*, p. 74 ff.
35 A. Falkenstein, *Archaische Texte aus Uruk*, p. 14
36 Summary in: Moortgat, *Frühe Bildkunst*, p. 47 ff.
37 Spouted ewer with lion: Heinrich, *Kleinfunde*, Pls. 22, 23 a; ZA NF 11, 1939, Pls. I–IV
38 *Amtl. Ber.*, 1930, p. 1. Figs. 1–3
39 Heinrich, *Kleinfunde*, Pl. 38 and 2/3
٤٠ ـ ذلك ان الزهرية الزرقاء تعود الى الصنف الثاني من عصر
فجر التاريخ وليس الى الصنف الاول منه ، قد تأكد بموقع اكتشافها ، اي
البناء المعروف باسم و الزركا، الطبقة [illegible] (أ) [illegible]
[illegible] Heinrich, *Kleinfunde*, p. 4
Note 1, and H. J. Lenzen, UVB 7, p. 14
41 Moortgat, *Entstehung*, pp. 81–86; id., *Tammuz, Der Unsterblichkeitsglaube in der altorientalischen Bildkunst*, p. 38 ff.; E. Douglas van Buren, *Orientalia*, Vol. 12, 1933, pp. 327–35; more recently, Th. Jacobsen, ZA NF 16, 1957, p. 108 Note
42 On methods of hermeneutics cf. A. Moortgat, *3ème Rencontre Assyriologique* (Leiden 1954) p. 18 ff. For the philological sources: A. Falkenstein, op. cit., p. 41 ff.
43 For the theocratic-state socialist aspects of the Sumerian temple-city cf. A. Falkenstein, *La Cité Temple*, in 'Cahiers d'histoire mondiale', Vol. 1; A. Schneider, *Die sumerische Tempelstadt* in: Plenjes, *Staatswissenschaftliche Beiträge*, Publication no. 4, 1920; Th. Jacobsen, *Early Political Development in Mesopotamia*, ZA NF 16, p. 91 ff.
44 Heinrich, *Kleinfunde*, Pl. 17 c (BM 116 722)
45 Moortgat, VR No. 29, a, b (VA 10537)
٤٦ ـ ذلك ان الرجل ذا القميص [illegible] يمسك [illegible]
[illegible]
[illegible]
رقم ١٣١٤٤٠
Baghdader Mitteilungen, Vol. 3, 1964, p. 65, Pl. 8 a–c

47 UVB 5, Pl. 12 a, b
48 UVB 7, Pl. 24, 2; UVB 9, Pl. 27 a; UVB 11, Pl. 33
49 UVB 11, Pl. 33 a, c
50 Summary: Moortgat, *Frühe Bildkunst*, p. 49 f.; Heinrich, *Kleinfunde*, Pl. 9 ff.
51 Heinrich, *Kleinfunde*, Pl. 12 i (recumbent gazelle)
52 VR 10, 29, 30
53 Heinrich, *Kleinfunde*, Pl. 13 a, p. 47
54 Heinrich, *Kleinfunde*, Pl. 13 a, in contrast to all the other animals on Pls. 9–13
55 Heinrich, *Kleinfunde*, Pl. 8 a
56 Heinrich, *Kleinfunde*, Pl. 14 a
57 UVB 7, Pl. 24 b
58 UVB 11, title-page and Pl. 32
59 M. E. L. Mallowan, *Iraq*, Vol. 9, Pl. I
60 M. E. L. Mallowan, *Iraq*, Vol. 9, Pl. II, a–c
61 W. Andrae, *Die archaischen Ischtartempel*, WVDOG 39, Pls. 27 a and 28 c. The original is now in the British Museum; cf. M. E. L. Mallowan, *Early Mesopotamia and Iran*, p. 108, Fig. 119
62 Cf. Note 11
63 Cf. Note 12
64 Heinrich. *Kleinfunde*, Pls. 26 and 27
65 P. Delougaz, *Pottery from the Diyâla Region* = OIP 63, Coloured Plate 6
66 Heinrich, *Kleinfunde*, Pl. 33
67 Heinrich, *Kleinfunde*, Pl. 12 i
68 P. Delougaz, SAOC 7, *Studies in Ancient Oriental Civilization* (Or. Inst. Univ. Chicago); V. Christian, *Altertumskunde des Zweistromlandes*, Vol. 1, p. 172 ff., Pl. 146 ff
69 E. D. van Buren, *Foundation Figurines and Offerings*, pp. 1–10, Pls. 1–IV; Mari: A. Parrot, *Le Temple d'Ishtar*, MAM I, p. 31
70 As in the Square Temple in Eshnunna (Tell Asmar): OIP 58, pp. 173/75, Figs. 133/135
71 Temple Oval at Khafaje: OIP 53, Pls. III–VI
High Temple at Al 'Ubaid: M. E. L. Mallowan, *Iraq*, Vol. 5, p. 1 f.; Eanna at Uruk: H. J. Lenzen, *Entwicklung der Zikkurat*, p. 19, Pl. 5
72 V. Christian, *Altertumskunde des Zweistromlandes*, Pls. 151, 2 (under the Cemetery A on Hill Ingharra); E. Mackay, *A Sumerian Palace at Kish*, *II*, Pl. XX 1 ff.

٧٣ - ذلك ان القصر القائم في كيش لم يكن مبنيا منعزلا بصفة
معمارية ولكنه نموذج للبناء السومري في عصر ميسلم. لقد تأيد مؤخرا بالكشف
عن هيكل اريدو (ابو شهرين) انظر فؤاد سفر في سومر العدد ٦ ص ٣١ وما
بعدها شكل ٣ اما القصبة الاثرية التي وجدت في قصر اريدو (اللوح ٣ ب)
فانها تشير الى انها تعود بوضعها الى عصر ميسلم وان ذراعيها تظهران من
صدرها وضع.

74 UVB 7, p. 41 and City plan Pl. I
75 OIP 58, Pl. 2 a (Sin Temple, Khafaje)
76 OIP 58, Pl. 5 a
77 OIP 58, Pl. 6
78 OIP 58, Pl. 19 A (Earliest Shrine)
79 OIP 58, Pl. 19 B (Archaic Shrine)
80 OIP 58, Pl. 23
81 OIP 58, Pls. 3–6
82 OIP 58, Pls. 26, 27 and Fig. 203 (reconstruction)
83 OIP 58, Fig. 204, p. 289
84 *E. Ph.* 1, p. 175 bottom right.
85 A. Parrot, AfO 12, 1937, 319 ff.; V. E. Crawford, *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, 1960, p. 243 ff.
86 Cf. Note 59
87 E. g., VR, Figs. 55–64; Moortgat, *Frühe Bildkunst*, p. 52, Vb
88 Examples: OIP 72, Figs. 229, 232, 242, 243, 257, 291, 455 etc.; VR 65, 66, 67
89 *Ur Excavations*, Vol. 3 = L. Legrain, *Archaic Seal Impressions*
90 *Ur Excavations Texts*, Vol. 2 = E. Burrows, *Archaic Texts*; in addition, A. Falkenstein, OLZ 1937, p. 93 ff.
91 Fig. e. g. Legrain, op. cit., nos. 134, 147, 169, 252, 281, 384, 389, 398; simulated writing: op. cit., nos 417, 419, 429, 431/2; UVB 5, Pl. 27 c, *Fara*, Pl. 72 K (VA 6361)
92 A. Moortgat, *Tell Chuêra in Nord-Ost-Syrien* (1958) AGF Vol. 14
93 Zervos, p. 34; E. Ph., p. 176; Moortgat, *Frühe Bildkunst*, Pl. XVI
94 DC, Pl. 31er, 1
95 OIP 58, Fig. 185, p. 238
96 St. Langdon, *Excavations at Kish*, Vol. I, Pl. XIII, 1, and XLII; E. Mackay, *A Sumerian Palace at Kish*, II, Pl. XXXVI, 1
97 UVB 2, Figs. 24–27
98 Moortgat, *Frühe Bildkunst*, Pl. XVI, 3
99 For a survey of the material cf. Moortgat, *Frühe Bildkunst*, pp. 28–31, as well as OIP 60, Pls. 63, 64, 65, 66, A–C, 67 A–D
100 Moortgat, *Tammuz*, *Der Unsterblichkeitsglaube in der Altorientalischen Bildkunst*, p. 33 ff.
101 E. Heinrich, *Fara*, Pls. 20 f and 22 a; Moortgat *Frühe Bildkunst*, Pl. XX
102 Cf. Note 191 (Seal no. 31 Bibliothèque Nationale), and cylinder seal from the Cemetery in Ur: *Ur Excavations*, Vol. 2, Pl. 194, 33; 195, 34–39
103 OIP 60, Pl. 63
104 OIC 13, Fig. 44 and *Ur Excavations*, Vol. 2, Pl. 181 below; OIP 60, Pl. 65
105 Moortgat, *Frühe Bildkunst*, *Pl. XVIII*
106 Heinrich, *Fara*, Pl. 22 a
107 Moortgat, *Frühe Bildkunst*, Pl. XVIII above
108 VR 80, 81
109 VR 77, 78
110 VR 95–97, other examples: OIP 60, p. 18 (Kh. 4. 338)

١١١ - انظر مثلا جسم الثور في كتاب
O. Weber, *Altorientalische Siegelbilder*, 213
بالنسبة الى الموجود في كتاب E. Heinrich, *Fara*, Pl. 10 f.;
قارن لبدة الاسد في الكتاب السابق لوح ١١ ب مع ذلك الموجود في الكتاب
الاخير لوح ٢٢ (أ) وقارن الاشكال في الكتاب السابق لوح ١٠٢ مع
الطبعات من كيش: *Excavations at Kish*, Vol. 1, Pl. 56, 3

112 VR 90 and 91
113 VR 91
114 E. Heinrich, *Fara*, Pl. 51, 1
115 OIP 60, Pl. 1 A–D
116 OIP 60, Pl. 63 A
117 OIP 44, Pl. 98–101 A, B and OIP 60, Pl. 93 A, B. Other statuettes: OIP 44, Pl. 102 D–F; OIP 60, Pl. 55
118 VA 3142: cf. OIP 44, Pl. 104. The works from Lagash, DC, Pl. 5, Fig. 2 a and 2 b, are probably somewhat later
119 Cf. Notes 44, 45, 50; Pls. 22, 23
120 OIP 60, Pls. 58–59
121 OIP 60, Pl. 17 A–C
122 OIP 44, Pl. 98 ff.
123 OIP 60, Pl. 33–34
124 OIP 44, and OIP 60
125 OIP 60, Pls. 3, 4, 5
126 OIP 44, Pls. 8, 9, 10; Pl. 46 C–E; Pl. 38 A; OIP 60, Pl. 4 A, B; Pl. 11 B, C; Pl. 87 A, B; Pl. 19, A, B
127 OIP 60, Pls. 89–90; OIP 44, Pls. 23–24

١٢٨ ـ باستطاعة المرء ان يقارن التماثيل الصغيرة للرجال الصنع
من معبد سن في خفاجي OIP 44 الالواح ٣٦ ، ٣٧

129 Cf. BaM I, 1960, p. 10 ff.; Table 2
130 OIP 44, Pl. 35 A–C
131 OIP 44, Pl. 41 A–D
132 OIP 60, Pls. 82–83; OIP 44, Pl. 5 A and 25 C; OIC 19, Fig. 64; OIP 44, Pls. 4 and 5
133 OIP 44
134 OIP 44
135 BaM I, 1960, 1 ff.
136 OIP 44, Pl. 15 B; 16 AB; 74 AC; 75 A–C; 79 A–C; 84 A; 81 A, B; 83 A–D
137 OIP 44, Pl. 76 A–C; 77 A–C; 77 D–F; OIP 60, Pl. 26 A, B
138 OIP 44, Pl. 76 A–C
139 A. Parrot, *Le Temple d'Ishtar* = MAM I, Pls. 27–30; id., *Mari* (Munich 1953), Pls. 12–15

١٤٠ ـ سبق ان اعلن ثورو دانجان في BA ٣١، ١٩٣٤ ص ١٤٢)
قبل سنوات معدودة انه [illegible] بشكل ملموس من اور نانشة [illegible]

141 A. Parrot, *Le Temple d'Ishtar*, Pl. 65 (No. 2388), p. 190, Fig. 99
142 *Syria*, Vol. 30, 1953, 209 f.; A. Parrot, *Mari* (Munich 1953), Pls. 41–47
143 *Syria*, Vol. 30, 1953, 209 f., Fig. 9
144 OIP 44, Pl. 70 F–H
145 OIP 60, Pl. 32 A–C
146 OIP 60, Pl. 39 B, C
147 OIP 60, Pl. 42 A, B
148 Four views, as in AGF 31, Fig. 12 ff.
149 AGF op. cit., Figs. 16–20
150 AGF op. cit., Fig. 22
151 *Syria*, Vol. 31, 1954, p. 155, Fig. 1 (square type of cella, betyles)
152 OIP 53 (Temple Oval)
153 OIP 44, Pl. 55 A–D
154 OIP 44, Pls. 48–50; on the inscription: OIP 58, p. 295
155 For comparison there is only the very badly preserved figure from Ashur, in WVDOG 39, Pls. 34 c–e, 37 e
156 WVDOG 39, Pl. 32 a–d
157 OIP 60, title-page and Pls. 19–20
158 WVDOG 39, Pl. 30 a–d (VA 8141)

١٥٩ ـ هناك سلسلة كاملة من التماثيل الصغيرة من ماري تعود الى
ذات المرحلة من التطور وفي ذلك فانه يصح ان تعزى الى فترة الاسرات
الثالثة . سوريا مجلد ٣٠ اللوح ٢٢ (ابور سكال) ، المصدر السابق
لوح ٣١ ، ١٩٦ ، ٣ سوريا مجلد ٣١ لوح ١٦ ، ١ ، [illegible]
معبد عشتار لوح ٣١ (١٩٦) اما تمثال المتعبد حليق الرأس ذو الوزرة
الهدبة التي عثر عليه في الطبقة الخامسة من معبد سن في خفاجي فيجب ان
يعزى الى هذه المجموعة ايضا OIP ٦٠ الالواح ٩ ، ١٠

160 A. Parrot, *Le Temple d'Ishtar*, Pl. XXX (176); Thureau-Dangin, RA 31, p. 141; J. Gelb, *Old Akkadian Writing and Grammar*, p. 2
161 E. Ph. 1, p. 204 A; UVB 16, Pl. 20
162 G. Contenau, *Monuments Mésopotamiens*, Pl. 13; UVB 16, Pl. 20 a–c
163 *Anal. Bor.*, 36, 4 p. 73 ff. Also: Th. Jacobsen, *The Sumerian King-List*, p. 183
164 A. Parrot, *Le Temple d'Ishtar*, Pls. XXV/XXXVI (174). Inscription: F. Thureau-Dangin, RA 31, p. 140 f.
165 UE 2, Pl. 150
166 E. Banks, *Bismaya, or the lost city of Adab*, p. 185 ff., Fig. pp. 191–193, Zervos, p. 101; RLV 7, Pls. 131/132; Thureau-Dangin, SAK, p. 152 f., Note 2: probably earlier than Ur-Nanshe
167 A worshipper from Lagash comes from about the same phase: DC, Pl. 6bis, 1 a–c = Zervos, p. 100
168 *Sumer*, Vol. 14, 1958, p. 109 ff.
169 UE 4, Pl. 40

١٧٠ ـ يمكن فهم المرحلة التاريخية الاخيرة لفن التشكيل في
عصر سلالة اور الاولى ، اذا ما فحصنا تمثال [illegible]
[illegible] ذلك ان الكتابة تصفه بانه [illegible]
اور الاخرين قبل العصر الاكدي . وعلى الرغم من [illegible]
[illegible]
المرافقة لوح ٣)

171 E. g., A. Parrot, *Mari*, Fig. 55; *Syria*, Vol. 17, 1936, Pl. 2; E. Ph. I, p. 205 C; OIP 60, Pl. 43, 44 A–B; small head in Munich: *Münchner Jahrbuch*, Vol. 3, p. 60
172 OIP 60, Pl. 14
173 A. Parrot, *Mari*, Figs. 52–53
174 WVDOG 39, Pl. 34 a–b; Pl. 35 a–d
175 This figure has its exact counterpart in the statuettes OIP 44, Pl. 80 and A. Parrot, *Le Temple d'Ishtar*, Pl. XLI (341)
176 BMQ I, Pl. XIX; Zervos, p. 133. For comparison, A. Parrot, *Le Temple d'Ishtar*, Pl. XXXVI (172)

١٧٧ ـ ان التمثال الشبيه بالصورة من مدينة اشور WVDOG
٣٩ لوح ١ ـ ج) له وضعه الخاص بسبب [illegible] الذي يشبه [illegible]

178 DC, Pl. 1ter 3 a/b or Zervos, p. 124 f. = L. W. King, *A History of Sumer and Akkad*, p. 40
179 *Sumer*, Vol. 5, p. 131 ff.
180 E. Sollberger, *Sumer*, Vol. 13, p. 62 ff.
181 Cf. the back view especially: OIP 44, Pl. 66
182 *Syria*, Vol 17, Pl. II
183 *Syria*, Vol. 16, Pl. XX, 2 and p. 119, Fig. 9
184 OIP 60, Pl. 8
185 UE 1, Pl. IX, 1 and 2
186 ZA 40, Pls. I/II; Zervos 123

١٨٧ - يعني، التمثال المقطوع الرأس لدادا - ايلوم من مدينة اور
من دلالات مرحلة التطور ومع ذلك فقد ظهر قبلا ميل نحو تصوير كل الاشكال .

188 DC, Pl. 6ter, 1 a-b and 47, 2
189 For the development of Style, cf. VR, pp. 13–18
190 E. Heinrich, *Fara*, Pls. 42 b–f; 43 h, i, g, l, m; 44 a, h, l, n; 45 l; cf. VR, p. 13
191 L. Delaporte, *Bibl. Nat.*, No. 51; cf. Note 102
192 DC, Pl. 2bis, Fig. 1, 2
193 UE 2, Pl. 196, 55; VR, p. 14 f.
194 A. de la Fuye, *Documents présargoniques*
195 UE 2, Pls. 207, 214
196 VR 117
197 VR 144
198 Zervos, p. 102
199 The figures of the gods on the incised stone plaques from Nippur (Zervos, pp. 92/93) are scarcely less bulky
200 DC, Pls. 42, 43bis
201 Cf. Notes 210 and 212
202 Scenes from the cycle of the symposium on two fragments from Mari; A. Parrot, MAM I, p. 124, Fig. 69; Sacred Marriage: OIP 44, Pl. 122 A
203 *E. Ph.*, p. 198 = Zervos, p. 150
204 *Amtl. Ber.*, 36, p. 116, Fig. 44 = Zervos, p. 99
205 AJ 6, Pl. 53 = Zervos, p. 85
206 *E. Ph.*, p. 208
207 Summarized in: A. Parrot, *Tello*, p. 90 f. The original publications are also quoted there.
208 DC, Pls. 3–4, 48, 48bis, p. XXXVIII–XLII, F. Thureau-Dangin, SAK, p. 11 ff.
209 *E. Ph.*, 1, p. 193
210 UE I, Al 'Ubaid; cf. Note 201
211 UE 2, *The Royal Cemetery*; A. Moortgat, *Tammuz, Der Unsterblichkeitsglaube in der altorientalischen Bildkunst*, p. 13 f. (which pays special attention to Sumerian beliefs concerning death)
212 UE 1, Al 'Ubaid, Pl. U 32; cf. Note 201
213 UE 2, Pl. 105 (so-called 'Animal Orchestra')
214 UE 2, Pls. 87–89
215 UE 2, Pl. 115
216 W. Hallo, *Early Mesopotamian Royal Titles*

٢١٧ - يمكن ان تحتكرن الطبقة السابقة للعصر الاكدي من عهد
ايانا ... على علاقة متركة بين فرقة الملوك والفرقة التي تليها (انظر ILN

٦ ، ٩ ، ١٩٥٥ ، ص ٣٨٦ شكل ١) وذكر النبي المحتمل هنا ان القطعة
ليست فرقة عادة مقسمة الى قسمين

218 AGF, Vol. 14, p. 9 ff., Plan II and III
219 OIC 17, Fig. 20
220 *Iraq* 9, Pl. LX
221 WVDOG 66 = C. Preusser, *Die Paläste in Assur*, p. 6 ff., Pl. 5
222 Op. cit., pp. 10 and 12
223 MDOG 73, p. 2; AfO 15, p. 85
224 MAO 2, p. 666, Fig. 462/3; Unger, SAK, Fig. 33; E. Nassouhi, RA 21, p. 66; Pézard-Pottier, p. 29, No. 1
225 Pézard-Pottier, p. 30, No. 2; Unger, SAK, Fig. 34; Nassouhi, RA 21, p. 72, Figs. 6, 7; Pritchard, Pl. Vol. No. 307. Inscription on fragment with net: MDP 10, p. 7 ff. below
226 E. Unger, RLV 7, 172, Pl. 134 c (Istanbul Mus. No. 5268)
227 *E. Ph.*, 1, p. 225
228 *Syria* 21, p. 14, Pl. VII; *Syria* 20, p. 11 ff., Pl. VII; p. 12, Fig. 8
229 *E. Ph.* 1, p. 203
230 UE 4, Pl. 41 d; The best reproduction: Museum Journal 18, p. 238. Reconstruction of the relief in: J. Pritchard, *Bilder zum Alten Orient*, No. 606; AJ 6, Pl. 54 b; Mededelingen, Vol. 7, Pl. h. Text: UE Text 1 (Text No. 28)
231 UE 4, Pl. 43 below; best reproduction: Zervos, Pls. 210, 211
232 UE 4, Pl. 43 above
233 VA 6980: W. Andrae, WVDOG 39, p. 68, Pls. 38/39
234 DC, Pl. 5bis, 3 a–c; RA 3, p. 113, Pl. IV; Contenau, *Ant. Or.*, Vol. 1, Figs. 12/13
235 *Sumer* 10, 1954, p. 116 ff., Pls. I/II and XIII 1957, p. 222, Figs. 1/2 = Hirmer-Strommenger 118/119

٢٣٦ - هنالك بحث احد كتبه ملك بعنوان « تصوير الاكدي
شركة و ... » يبين ان النتائج التاريخية ربما لم الحصول عليها عن طريق
الرسائل الاثرية القائمة وذلك باستعمال الناحية البيئة والطرق الصحيحة
(مجلة الاصول مجلد ٧ ، ١٩٦٣ ص ، وما بعدها) ولم يحاول الكاتب ان
يعرض تاريخا صحيحا حسن العصر الاكدي لكن يمكن القول ، اعتمادا على
اسلوب البحث ، بانه يعود الى الجيل الثاني

237 MDP 7, p. 22 f.; *E. Ph.* 1, p. 212
238 For other stelae or fragments of reliefs from thrones cf. P. Amiet in: *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 15th Annual Publication 1965, No. 6, pp. 239/244

٢٣٩ - ان التمثال الرمزي المصنوع من سوسة والذي نشره
الوقف البرلاني اسوم بالتشوم (MDP ١٠ ص ١) كان عملا اخذ
استنساخه من عصر ميسلم .

240 MDOG 73, p. 2; AfO 15, p. 85
241 *E. Ph.* 1, p. 215 (b); Pézard-Pottier, No. 46; MDP 10, p. 2 and Pl. 2, 1 (Inscription)
242 For the significance of the dress: E. Strommenger in: ZA NF 19, p. 32 and 34
243 W. Andrae, *Das wiedererstandene Assur*, p. 88, Pl. 44 b = MDOG 29, p. 41 ff., Figs. 22/23
244 Pézard-Pottier, No. 47; MAO 2, Fig. 466
245 MDOG 66, p. 27, Fig. 12

246 a) Pézard-Pottier, No. 48; MDP 10, p. 2 and Pl. 2, 2
b) Pézard-Pottier, No. 49bis; RA 7, p. 103 f.
247 Pézard-Pottier, No. 48
248 *E. Ph.*, 211, B
249 Pézard-Pottier, No. 50, Inscription: MDP 6, p. 2 ff., Pl. 1, 1; G. A. Barton, *Royal Inscriptions of Sumer and Akkad*, p. 142 f.
250 E. Strommenger, in: ZA NF 19, p. 41 f.
251 E. Meyer, *Sumerier und Semiten*, Pl. III; Zervos, Pl. 164; Thureau-Dangin, SAK 1, p. 166/7 f.
252 *Iraq*, Vol. 3, p. 104 ff., Pls. V–VII
253 For the attribution to Naram-Sin of the bronze head found by Mallowan in Nineveh (*Iraq*, Vol. 3, Pls. 5–7) cf.: A. Moortgat, in: A. Scharff – A. Moortgat, *Ägypten und Vorderasien im Altertum*, p. 267, and recently: M. Th. Barrelet, in: *Syria*, Vol. 36, p. 20 ff. The fragment of a diorite head from Telloh (DC, p. 47 f., Pl. 21, 1) comes from an exact counterpart to the bronze head from Nineveh
254 MDP 1, Pl. 10; MDP 2, Pl. 11; *E. Ph.* 1, Pls. 214/215; E. Meyer, *Sumerier und Semiten*, Pl. IV; Zervos, Pl. 165 f.; Inscriptions: MDP 2, p. 53 and MDP 3, p. 40
٢٥٥ ـ أن . ماردستروق Baghdad Mitteilungen عدد ٢
ص ٨٣ وما بعدها . ان الصور الحديثة لهذه المنحوتة كلها وتفاصيلها قد
سهلت في الوقت الحاضر تشخيص اللحية السومرية المتأخرة واسلوب اللحية
التي تكون اكثر ملاءمة لحاكم من سلالة اور الثالثة كتلك الموجودة في تمثال
شلكي . من تلك الموجودة على تمثال نرام سن . فحتى الآن لا يوجد وجه
رجل اكدي عرف عنه يحمل لحية مستطيلة اما الرأس الزمردي ذو العينين
المطعمتين من بسماية (إي . ج . بانكس : بسماية ص ٢٥ ب = OIP
٦٠ اللوحان ٦٨ ـ ٦٩) والذي يحمل ايضاً نوع لحية سومرية متأخرة
على انه لحية سامية مدببة خطأ . ذلك ان اسلوب اللحية على الشكل الذي عثر
عليه في (دريني كاور) يشبه بشكل تفاصيله لحية اورنمو على مسلة الكبرى
من اور (صورة تفصيلية)
256 R. M. Boehmer, *Die Entwicklung der Glyptik während der Akkad-Zeit*, Untersuchungen zur Assyriologie und vorderasiatischen Archäologie, Vol. 4
257 OIP 72, Pl. 63, No. 701
258 Cf. R. M. Boehmer, op. cit., p. XVIII (Introduction), where this early Sargonic glyptic is called 'Akkadian Ia'.
259 UE 2, Pl. 212, No. 307
260 UE 2, Pl. 212, No. 309 = UE 3, Pl. 31, No. 537
261 R. M. Boehmer, op. cit., Fig. 326 f.
262 Cf. the list of dated seals of E. Unger, under 'Glyptik' in: RLV, Vol. 4, 2, p. 370
263 L. Delaporte, Louvre I, Pl. 9 (T. 106) = H. Frankfort, *Cylinder Seals*, p. 99, Fig. 31
264 VR, Pl. B 1 = H. Frankfort, *Cylinder Seals*, Pl. 17 c
265 E. g., VR 188 and UE 10, Pl. 15, Fig. 186
266 L. Delaporte, *Louvre I*, (T. 107), Pl. 9, No. 11 a and b; DC, Pl. 32bis, Fig. 6; p. 182, Fig. B
267 L. Speleers, *Catalogue des Intailles des Mus. du Cinquantenaire*, Vol. 1, p. 222, No. 432 = H. Frankfort, *Cylinder Seals*, Pl. 24 a; further, op. cit., Fig. 36
268 VR 134, 135
٢٦٩ ـ ان تشخيص هوية الإله ... مشكلات من الشعر (التي
القت في فن الشرق الأدنى القديم من عصر فجر التاريخ) مثل كلكامش .
بعد واحداً من امثلة هذا السبيل المطور لاحد فروع الفرقة . ومع ان ذلك
قد تم معظمه كثيرة لا اساس له لمحترفات من السنين الا انه يعاود الظهور
دوما في الآداب . وعلى الأخص في ادب علم الفنان .
270 For Sumero-Akkadian mythology, cf. recently: S. N. Kramer, *Mythologies of the ancient World*, p. 95 ff.
271 VR p. 25 ff.; H. Frankfort, *Cylinder Seals*, p. 62 ff.
272 G. A. Eisen, *Ancient Oriental Seals*, Collection Moore (OIP 47), No. 37 = Excav. at Kish, Vol. 4, Pl. 34, 3
273 Seal of the scribe Adda, BM 89 115 = O. Weber, *Altorientalische Siegelbilder*, Fig. 375 = H. Frankfort, *Cylinder Seals*, Pl. 19 a
274 A. Scharff / A. Moortgat, *Geschichte Ägyptens und Vorderasiens im Altertum*, p. 272 ff.
275 WVDOG 39, p. 95 ff.
276 Cf. Note 92
277 OIP 72, p. 33, Pl. 64, No. 689–691
278 Cf. *Syria*, Vol. 19, Pl. IV and VI, 4, p. 16 f.; Pl. VII 2. Recently: A. Parrot, MAM 2, *Le Palais, Documents et Monuments*, p. 14 ff., Pl. XII
279 E. D. van Buren, *Foundation Figurines and Offerings*, Fig. 12 ff.; *E. Ph.*, I, p. 242, A and B
280 MDP 6, Pl. 2
281 E. D. van Buren, op. cit., Fig. 16
282 UE, Vol. 5 = C. L. Woolley, *The Ziggurat and its Surroundings*, Pl. 68 and 86
283 Ground-plan: UE, Vol. 5, Pl. 68; View of the ruins, op. cit., Pl. 40 ff.; Reconstruction: op. cit., Pl. 48 ff.
284 H. J. Lenzen, *Die Entwicklung der Zikkurat*, Pls. 9–11, 27 a and p. 20 ff.
285 For the Kukunnum cf.: R. Ghirshman, *Troisième Campagne de fouilles à Tchoga-Zambil près Suse*, 'Arts Asiatiques', Vol. I, 1954, pp. 91–93 (Inscriptions of Untash-Huban)
286 Plan: AJ, Vol. 4, Pl. XLIV
287 AJ, Vol. 10, Pl. XXXVII a
288 Seton Lloyd, *The Gimilsin Temple* = OIP 43, Pl. 1
289 Seton Lloyd, *The Gimilsin Temple* = OIP 43, Pl. 1
290 AJ 6, 1926, p. 382, Pl. 57
291 Ashur: cf. Note 220; Tell Brak: cf. Note 221
292 With Woolley's Notes on these tombs cf. the still provisional AJ 11, p. 347 ff., Pl. 45
293 A. Moortgat, *Tammuz, Der Unsterblichkeitsglaube in der altorientalischen Bildkunst*, p. 53 ff.
294 A. Parrot, MAM 2, *Le Palais, Architecture*, p. 255 ff.
295 Summary of all the Gudea statues with bibliography in A. Parrot, *Tello*, p. 160 ff., Pls. XIII–XVIII
296 DC, Pls. 11 and 13, 2 = Zervos, p. 181 = *E. Ph.* 1, p. 232/33; DC, Pl. 15, 5 and 20; DC, Pls. 10 and 13, 1 = Zervos, p. 184 = *E. Ph.* 1, p. 230; DC, Pls. 14/15 = Zervos, p. 183; DC, Pls. 16/19 = Zervos, p. 182 = *E. Ph.* 1, pp. 234/36

297 M. Lambert – J. R. Tournay, *La Statue de Gudea*, in RA 45, 1951, p. 50 ff.; DC, Pl. 16 ff.; SAK, p. 73; *E. Ph.* 1, p. 234 ff.
298 Cf. back view of the 'architecte au plan' = DC, Pl. 16
299 *E. Ph.*, p. 137
300 F. Thureau-Dangin, in: *Monuments Piot*, 28, Pl. 8
301 DC, Pls. 7/8 = Zervos, p. 177
302 DC, Pl. 12, 2; Zervos, p. 179; E. Meyer, *Sumerier und Semiten*, Pl. 6 (VA 2910); and D. Opitz, in: AfO 7, p. 127 ff.
303 SAK, p. 67 ff.
304 M. Lambert – J. R. Tournay, op. cit., in: RA 45, p. 60 ff.
305 *E. Ph.* pp. 228/29; SAK, p. 86 f.
306 E. Sollberger, in: JCS 10, 1956, p. 11 ff.
307 B. Meissner, *Die babylonische Literatur*, Vol. 1; Zervos, p. 222
308 RA 27, 1930, p. 162 f., Pls. I/II
309 F. Thureau-Dangin, in: *Monuments Piot*, 27, 1928, p. 104 ff.; Zervos, p. 218 ff.
310 DC, Pl. 21bis 3; AJ 6, Pl. 51c; DC, Pl. 21, 4 (Iraq Museum, U. 6306)
311 *Syria*, Vol. 17, p. 24 f., Pl. VII, Fig. 13; Vol. 19, Pl. IV; MAM 2, *Le Palais, Documents et Monuments*, p. 2 ff., Pl. I ff.
312 AJ 6 (U. 6306; IM 1173), Pl. LI, c
313 DC, Pl. 21bis, 3
314 DC, Pl. 21, 4
315 A. Parrot, *Syria*, Vol. 19, Pl. VII, 1; MAM 2, *Le Palais Documents et Monuments*, p. 16 ff., Pls. IX–XI
316 WVDOG 55, Pl. 21 a–d, or Pl. 22 a–d
317 E. Unger, *Sumerisch-Akkadische Kunst*, Fig. 52
318 E. Nassouhi, AfO 3, p. 109; F. Thureau-Dangin, in: RA 34, p. 75; G. Dossin, in: *Syria*, Vol. 21, p. 164 f.
319 WVDOG 55, Pl. 22 d
320 Pézard-Pottier, No. 55, SB 57
321 OIP 43, p. 185

٣٢٢ ـ وهي تمثال نصفي لامرأة من هذا العصر قد يكون هو تمثال [illegible]
[illegible] حاكم [illegible] ان اعادة رسمه
التي طبع عادة في كل تواريخ الفن يحقق انطباعا كاذبا .

323 UE Texts I, No. 103, p. 23, Pl. XVIII, and as well: OLZ 1931, p. 115 ff. and *Iraq*, Vol. 13, p. 38 f.; AfO 17, pp. 25 and 46; before restoration: AJ 6, Pl. LIIa, after restoration: MJ 18, p. 224 ff. = Zervos, 114
324 DC, Pl. 26bis, 1; 2
325 H. de Genouillac, *Fouilles de Tello*, Pl. 84, 1
326 DC, Pl. 25, 5 (Ningirsu with the goddess Baba on his knees)
327 DC, Pl. 25, 4
328 DC, Pl. 44, 1 a, b, c; Zervos, pp. 200/201
329 E. D. van Buren, *The God with streams*
330 Zervos, p. 214 f.; DC, Pl. 24, 3 and 4
331 H. Lenzen, *Die Entwicklung der Zikkurat*, Pl. 9, Q; G. Cros, *Nouvelles fouilles de Tello*, p. 283
332 AJ III, p. 319 ff.; VI, p. 371 ff.; Pl. XLVI, b
333 G. Cros, *Nouvelles fouilles de Tello*, Pl. X, 1
334 A. Parrot, *Tello*, p. 181, Fig. 37
335 E. Meyer, *Sumerier und Semiten*, Pl. VII
336 Delaporte, *Louvre I* (T. 108), Pl. X
337 E. Meyer, op. cit., p. 55, Pl. VIII, right and left
338 RA 30, pp. 111–225; AJ 5, p. 397 ff., Pls. 46–48; MJ 16, p. 30 ff. and 5 ff.
339 UE Texts I, No. 44
340 MJ 16, p. 52
341 *E. Ph.*, p. 227
342 RA 30, Pl. I above
343 *E. Ph.*, p. 230 B
344 RA 30, Pl. II below or Heuzey, *Origines Orientales*, Pl. II
345 MJ 16, pp. 48/49 or Zervos p. 204
346 AfO 19, p. 1 ff.

٣٤٧ ـ ان [illegible] لباس الراس وطية [illegible] في رسم
[illegible] ـ مع لباس راس وطية رام سين في [illegible] ـ و
الراس [illegible] ـ تبين ان المنحوتة الصخرية [illegible] يجب ان لا
تعزى الى رام سين .

348 Porada, *Corpus I*, Pl. XLIII, 274
349 R. M. Boehmer, *Die Entwicklung der Glyptik während der Akkad-Zeit*
350 E. D. van Buren, ZA 50, p. 92 ff.
351 Delaporte, *Louvre I*, Pl. 8 (T. 66, T. 73/74)

٣٥٢ OIP ٤٣ شكل ١٠٠ (أ) ـ ب ـ لا يوجد سبب للشك
في تأريخ هذا [illegible] ([illegible] شكل) في
AfO ١٨ ص ١٠٠ ملاحظة ٢٤ [illegible]
الصورة [illegible] في منحوتة [illegible] .

353 A. Parrot, *Sumer*, p. 275
354 A. Parrot, MAM 2, *Le Palais, Peintures murales*
355 A. Parrot, MAM 2, *Le Palais, Peintures murales*

٣٥٦ ـ [illegible] MAM ٢ (القصر [illegible]) ـ [illegible]
[illegible] ـ والاشكال ،
[illegible] من تمثال [illegible]
[illegible] .

357 A. Moortgat, *Die Wandgemälde im Palast zu Mari und ihre historische Einordnung*, in: *Bagdader Mitteilungen*, Vol. 3, 1964 (= Festschrift, E. Heinrich), p. 68 ff.
358 A. Parrot, op. cit., p. 53 ff., Pls. A and VII–XIV
359 A. Parrot, op. cit., *Peintures murales*, Pls. X/XI
360 A. Parrot, op. cit., Pls. IX/XI
361 A. Parrot, op. cit., *Documents et Monuments*, p. 189 ff.
362 A. Parrot, op. cit., Pls. 41/42
363 W. Eilers, Die *Gesetzesstele Chammurabis* = AO 32, Nos. 3/4, p. 5, Note 4
364 A. Parrot, op. cit., *Peintures murales*, p. 16 ff.
365 A. Parrot, op. cit., Fig. 18 = A. Parrot, *Sumer*, Fig. 345

366 A. Parrot, op. cit., Pl. B, 2 = A. Parrot, *Sumer*, Fig. 344

٣٦٧ ـ ان هذه القطعة يكون سوى ذو جمالي عن عرش . كما تستخلص
ذلك من المشهد ، مثال في عنوان وتركيب في ختم اسطواني سوري محفوظ
في مجموعة مورغان وكذلك في كتاب فرانكفورت اختام اسطوانية اللوح ٤٢
وما بعدها والى مدى الى ... مورتكات ـ كورنس عن هذه الاشارة .

368 U. Moortgat-Correns, *Westsemitisches in der Bildkunst Mesopotamiens*, in: AfO 16, p. 287 ff. Cf. with this stele under *Altbabylonische Kunst*, Note 26

369 J. Laessøe, *The Shemshara Tablets* (1959)

٣٧٠ ـ ليس في مقدور المرء ان يفصل هذه الطائفة الثانية من
الرسوم الجدارية عن قطع اخرى لا حصر لها نشرها اندريه بارو في MAM
٢ القصر الرسوم الجدارية ص ١ وما بعدها الشكل ٦ وما بعده . ذلك
ان اسلوب رسمها وتصويرها قريب في الفن والاسلوب الذي صنعت بهما
الطائفة الثانية ولو انها تشترك عددا كبيرا من الرسوم المصورة الجديدة .
وكل هذه القطع تعود في الاصل الى الساحة ١٣١ والغرفة ١٣٢ من مركز
ما سمي بالقصر الملكي داخل القصر . وذلك فان هذا القسم من القصر
ربما يعود تاريخه الى عصر يسمح ـ ادد .

371 A. Parrot, op. cit. p. 70 ff., Pls. XVI–XXI, B, b; E, Fig. 57
372 A. Parrot, op. cit., Pl. E
373 L. Legrain, MJ, Vol. 18, p. 96
374 G. Cros, Nouvelles Fouilles de Tello, p. 285, Pl. IX, 2, 3
375 Cf. Akkadian impressions on clay tablets from Telloh, cf. R. M. Boehmer, *Die Entwicklung der Glyptik während der Akkad-Zeit*, Pls. LXII and LXIII
376 Cf. A. Moortgat, *Die Wandgemälde des Palastes zu Mari und ihre historische Einordnung*, in: Festschrift E. Heinrich = *Bagdader Mitteilungen*, Vol. 3, 1965, p. 68 ff. (cf. also Note 337)

II Old Babylonian Art

1 A. v. Haller, *Die Heiligtümer in Assur* = WVDOG 67, p. 17, Fig. 2
2 A. Parrot, *Syria*, Vol. 41, p. 6, Fig. 1
3 OIC 20, p. 74 ff., Fig. 60, OIP 72, inclusive plan Pl. 96
4 *Sumer*, Vol. 2, No. 2 (after p. 30); *Sumer*, Vol. 3, pp. 22, 24
5 Seton Lloyd, *The Gimilsin Temple and the Palace of the Rulers*, OIP 43, p. 97 ff., Fig. 87 f.
6 Seton Williams, *Palestine Temples*, Iraq, Vol. 11, p. 77 ff.
7 Dagan Temple in Ugarit, Temple at Level I in Alalakh
8 L. Woolley, *Alalakh. An Account of the Excavations at Tell Atchana*, Fig. 35
9 A. Parrot, MAM 2, *Le Palais, Architecture*
10 A. Parrot, MAM 2, *Le Palais, Documents et Monuments*, p. 11 ff., Pls. VII–VIII
11 Seton Lloyd, OIP 43, p. 27 ff., Pl. I
12 VR, Section *Glyptik der Altbabylonischen Zeit*, p. 31 ff.
13 Cf. Note II 18
14 E. Unger, in: RLV (see under Glyptik), Vol. 4, p. 365 ff.; VR, p. 30 ff.; Summary of the seal impressions on documents of the Old Babylonian Period from Sumu-abum to Samsu-ditana. – W. Nagel, in: AfO 18, p. 319 f.
15 J. Kupper, *L'iconographie du Dieu Amurru*

١٦ ـ لقد حفظت لنا كل من زوجة ستكتلد ، ومالور ثوم ابنة
سمولايلو ـ وزوجة دام ـ من ـ بكاني ـ علماً يحتوي هذا الموضوع

17 I. c. VR 467–470
18 MAM 2, *Le Palais, Documents et Monuments*, p. 189 ff., Pls. 41/42
19 MAM 2, op. cit., p. 169 ff., Pl. 48; Fig. 204
20 MAM 2, Le Palais, *Peintures murales*, p. 8 ff.
21 A. Parrot, MAM 2, op. cit., Fig. 7
22 A. Parrot, MAM 2, op. cit., Fig. 25
23 A. Parrot, MAM 2, op. cit., Fig. 33
24 A. Parrot, MAM 2, op. cit., p. 6 ff., Fig. 4 ff. and Pl. III
25 A. Moortgat, in: BiOr 9 (1952), p. 92 ff.
26 *E. Pb.* 257
27 OIP 60, Pl. 75 A, No. 336; p. 21
28 OIP 43, p. 116 ff.
29 H. R. Hall, *Babylonian and Assyrian Sculpture in the British Museum*, Pl. IX above, left
30 H. Schmökel, *Hammurabi von Babylon*, p. 104
31 *E. Pb.* 259; MDP 4, p. 11 ff.; Pl. 3 ff.
32 W. Eilers, *Der Codex Hammurabi*, AO 31, Issue 3/4, p. 5, Note 4
33 *E. Pb.* 247
34 H. Schäfer, *Von Ägyptischer Kunst*, 4th edition, Wiesbaden, 1964, with epilogue by E. Brunner-Traut (Die Aspektive)
35 Cf. Note 16
36 *E. Pb.* p. 247
37 R. Opificius, *Das altbabylonische Terrakottarelief*, Untersuchungen zur Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie, Vol. 2
38 Op. cit., No. 488, Pl. 13

٣٩ ـ وكذلك الصورة الفخارية الشريحة باسم « بورني » والتي
تمثل مشهد الهة عارية مجنحة ، ذات مخالب طير بدلا من الاقدام ، تقف
منتصبة على اسد منبطحين ومنتصبين . وتتكاتف الصورة كليا على جبل . فهذه
يمكن ان يرقى تاريخها الى عصر حمورابي وذلك بسبب الطول المفرط في
الصورة . وهي عمل ذو جودة رفيعة وانه بعيد ، بالنظر الى ندرة القطع
الفنية من عصر حمورابي ، واحدا من احسن الامثلة المتوفرة لدينا عن فن
هذا العصر

40 R. Opificius, op. cit., no. 208, p. 73
41 D. Opitz, in: AfO, p. 350 ff., Fig. 1
42 E. Strommenger, *Bagdader Mitteilungen*, Vol. 11, p. 73, Pl. 21
43 F. Thureau-Dangin, RA 31, 1934, p. 144; *Mélanges Syriens* (R. Dussaud, 1939, p. 158
44 J. Pritchard, *The Ancient Near East in Pictures*, p. 175, No. 517

45 WVDOG 61, Pl. 242; cf. also: 1) R. M. Boehmer, *Die Entwicklung der Glyptik während der Akkad-Zeit*, Nos. 392, 393, 430; 2) MAM 2, *Le Palais, Peintures murales*, Pl. XVII; XX, 1; E; Fig. 60; 3) UVB 1, Pl. 15; 4) WVDOG 53, Pl. 1; 5) WVDOG 66, Pl. 25 a, b
46 *Syria*, Vol. 18, p. 78 Pls. XIII–XIV
47 OIP 60, Pls. 77, 78 or 79 and 80
48 Op. cit., p. 21
49 W. Nagel, in: AfO 18, p. 323, Fig. 1
50 Cf. in the glyptic: for instance VR 525
51 MAM 1, *Le Temple d'Ishtar*, p. 111, Pl. XLV
52 G. Contenau, *Ant. Or.* 14/15 = *E. Ph.*, pp. 216/217
53 R. Dussaud in: *Monuments Piot.* 33, p. 1 ff.; *E. Ph.* 1, p. 261 B
54 R. Dussaud in: *Monuments Piot.* 33, p. 1 ff.; *E. Ph.* 1, p. 261 C
55 Pézard-Pottier, No. 58; *E. Ph.* 1, p. 262
56 Pézard-Pottier, op. cit., Nos. 54, 55, 56, 57, 63
57 MAO, Vol. 4, p. 2125, Fig. 1174, where for the first time the significance of this head is pointed out = *E. Ph.*, p. 257 A/B
58 Cf. the summary in VR, Section *Altbabylon. Zeit, Ausgang*, p. 44 ff.
59 VR, 497 ff.
60 F. Böhl, in: JEOL 8, p. 725 ff., Pl. XXXV
61 W. Andrae, in: *Amtl. Ber.* Jahrg. 58, 34 f. and Fig. 4
62 MAM 2, *Le Palais, Documents et Monuments*, Pl. XVI ff., p. 33 ff.
63 Op. cit., p. 36, Fig. 30 (1129); Pl. XVII

III Middle Babylonian (Kassite) Art

1 F. Delitzsch, *Die Sprache der Kossäer*; K. Balkan, *Kassitenstudien*
2 UVB 1, p. 53
3 UVB 1, Pl. 20
4 UVB 1, Pls. 25–27
5 Moortgat, *Bergvölker*, Pl. 96
6 UE, Vol. 5, p. 49; UE, Vol. 8, pp. 3, 64
7 Remains in the Baghdad Museum, reference in Hirmer-Strommenger, p. 90
8 *Iraq*, Suppl. 1944/45, pp. 11–13
9 *Eurasia Septentrionalis Antiqua*, Vol. 10, 1936, pp. 113–127
10 RA 35, 1938, p. 179 ff., pp. 227, 426, 427 = 11 and 12
11 AJ 5, p. 387, Fig. 6; UE, Vol. 8, Pl. 47 ff.
12 JEOL 9, p. 184 ff.
13 *Iraq*, Suppl. 1945, Pl. I
14 *Iraq*, 8, Pl. XXII
15 *Iraq*, Suppl. 1945, Pl. II
16 *Iraq*, 8, Pl. IX
17 *Iraq*, Suppl. 1945, Pl. XVI
18 *Iraq*, 8, Fig. 2
19 *Iraq*, op. cit., Pl. XVII
20 *Iraq*, 8, Pl. XV, Fig. 9 = Hirmer-Strommenger, Pls. XXXII
21 *Iraq*, 8, Pl. XIV = Hirmer-Strommenger, Pl. 171
22 *Iraq*, 8, Pls. XI–XIV
23 G. Contenau, MAO Vol. II, p. 898, Fig. 621
24 F. Steinmetzer, *Über den Grundbesitz in Babylonien zur Kassitenzeit*, in: AO Vol. 19, Issue I
25 A. Parrot, AfO 12, p. 319; V. E. Crawford, *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, 1960, p. 245 ff., Fig. 5 a–d
26 Berl. Diss., Ursula Seidl, 1965 (unpublished)
27 L. W. King, *Babylonian Boundary Stones*, Pl. I, p. 3
28 MDP I, p. 167 ff.; Pézard-Pottier, p. 47 ff.
29 MDP I, p. 168, Fig. 379
30 MDP I, Pl. XVI = *E. Ph.*, 265
31 E. Ph., 264
32 L. W. King, op. cit., Pl. XXIII
33 MDP 4, Pls. 16, 17
34 MDP 7, Pl. XXVIII = *E. Ph.*, pp. 266/67
35 Th. Beran, *Die Babylonische Glyptik d. Kassitenzeit*, in: AfO 18, p. 255 ff.
36 Th. Beran, op. cit., Fig. 1 = Porada, *Corpus* I, No. 577, Seal of an official of Burraburiash
37 Th. Beran, op. cit., Figs. 5–8
38 Th. Beran, op. cit., Figs. 9–12

IV Assyrian Art

1 T. Özgüç, in: *Ausgrabungen in Kültepe.* (Türk Tarih Kurumu Yayinlarindan, No. 12, 1953, p. 226 ff.)
2 VR 505, 506, 507, 508, 513, 516
3 A. Goetze, *Kulturgeschichte des Alten Orients*, Vol. 3: *Kleinasien.* 2, Edn. 1956, Fig. 12
4 C. Preusser – W. Andrae, *Die Paläste und Häuser in Assur*, WVDOG 66
5 W. Andrae, *Das wiedererstandene Assur*, p. 88, Pl. 44 a–d
6 H. de Genouillac, in: RA 7, p. 151 ff., Pls. V, VI; *E. Ph.*, p. 257 C; A. Goetze in: RA 46, p. 155 ff.
7 U. Moortgat-Correns, *Westsemitisches in der Bildkunst Mesopotamiens*, in: AfO 16, p. 287 ff.
8 RA 46, p. 155 ff.
9 OIP 43, p. 215, Fig. 200
10 W. Andrae, *Das wiedererstandene Assur*, Fig. 44; WVDOG 67, p. 84 ff.
11 Reconstruction: W. Andrae, op. cit., p. 98 ff., Fig. 45
12 R. F. S. Starr, *Nuzi*, (Temple A) p. 87 ff., Pl. 13; C. L. Woolley, *Tell Atchana-Alalakh* (Palace of Niqmepa), p. 115, Fig. 45
13 C. L. Woolley, *Tell Atchana-Alalakh*, Fig. 45 (Palace of Niqmepa); H. Frankfort, *The Origins of the Bit Hilani*, Iraq, Vol. 14, p. 120 ff.
14 C. Preusser, WVDOG 66, Pl. 4
15 R. F. S. Starr, *Nuzi*, Pl. 13

16 R. F. S. Starr, *Nuzi, Report on the Excavations at Yorgan Tepe*, 1937/39
17 M. E. L. Mallowan, *Iraq*, 8 & 9; *25 Years of Mesopotamian Discovery*, p. 12 ff.
18 C. L. Woolley, *Alalakh, An Account of the Excavations at Tell Atchana*, Oxford 1955
19 OIP 79, *Soundings at Tell Fakhariya*; AGF Issue 62 (1955): Vol. 7 (1956)
20 AGF, Vol. 14 (1958)
21 E. Porada, *Seal Impressions of Nuzi* (= AASOR 24)
22 Th. Beran, *Die assyr. Glyptik des 14. Jahrh. und ihre Stellung im vorderasiat. Bereich*, Diss. Berlin 1954 = ZA NF 18 (1957), p. 141 ff.
23 VR 95, Pl. D 3
24 R. F. S. Starr, *Nuzi*, Pls. 128/129 = A. Moortgat, *Altvorderasiat. Malerei*, Pl. 25
25 AJ 19, Pl. XII = C. L. Woolley, Alalakh, Pl. XLV
26 R. F. S. Starr, *Nuzi*, Pl. 112 A
27 Kumarbi myth and Kronos myth: for the literary references, see *Wörterbuch der Mythologie I*, p. 185
28 Tell Chuera; AGF Vol. 24, p. 20, Fig. 15; also cf. A. Moortgat, *Bergvölker*, p. 28 ff.
29 B. Hrouda, *Die bemalte Keramik des 2. Jahrtausends*
30 Hirmer-Strommenger, Pl. 177
31 S. Smith, *The statue of Idrimi*
32 Cf. also: H. Otten, *Hethitische Totenrituale* (1958)
33 Cf. Tell Chuera: AGF Vol. 24, p. 35 ff.

٣٤ ـ من المحتمل ان تكون التماثيل الصغيرة من عصر ميتاني من تل خويرة لا تمثل صور متعبدين حقا ، بل انها صور دينية للاسلاف وتمتد في الاصل في حالها جدار معبد صغير في خويرة في الطبقة الرابعة (انطون مورتكات تل خويرة في شمال شرق سوريا ، تقرير عن حملة التنقيبات الثانية ١٩٦٤ . منشورات مؤسسة فون اوبنهايم العدد ٦) .

35 *E. Ph.*, 105
36 WVDOG 58: W. Andrae, *Die jüngeren Ischtar-Tempel*, Pl. 34
37 H. Bossert, *Altanatolien*, Nos. 577–580 = C. L. Woolley, *Alalakh*, Pl. 49
38 R. D. Barnett, *The Nimrud Ivories*, p. 198, Fig. 81 = ILN of the 29. 7. 1950, p. 182, Fig. 14
39 Cf. finally: O. W. Muscarella, *Lion bowls from Hasanlu*, in: *Archaeology 18*, No. I, p. 41 f.
40 WVDOG 53, W. Andrae, *Das Kultrelief aus dem Brunnen des Assurtempels zu Assur*, Pl. 1 ff.
41 Th. Beran, *Assyrische Glyptik des 14. Jahrhunderts*: ZA NF 18, 1957, p. 141 ff.
42 Th. Beran, op. cit., Fig. 1 = VR 53, Pl. C 2
43 Th. Beran, op. cit., Fig. 2, 17, 18
44 Th. Beran, op. cit., Nos. 33 and 38
45 VR 586
46 A. Haller, *Die Gräber und Grüfte von Assur* = WVDOG 65, Tomb 45 (Ass. 14630)
47 F. W. von Bissing, in: ZA 46, 1940, p. 149 ff.
48 Drawing of reconstruction by U. Moortgat-Correns
49 ZA 47, 1942, p. 49, Fig. 38

٥٠ ـ ر. ف. س. ستار نوزي مجلد ٢ ص ١٢١ لوح ١٠١ (١) ١٠٦ . الغرض تفسير كل تفاصيل هذا الشكل من حيث صفته الفكرية وصفته الزائدة ، وكذلك مشابهته التامة مع الخصائص التي وردت في الوصف الفني للالهة نوشكا ، المورية الاصل .

51 As in: W. Andrae, WVDOG 65, p. 125 ff.
52 WVDOG 65, Pl. 50 a, b; p. 135, Fig. 163 a/b
53 WVDOG 65, Fig. 161
54 W. Andrae, *Die Festungswerke von Assur* = WVDOG 23, Pl. 84, p. 69 ff.; B. Hrouda, *Keramik des 2. Jahrtausends*, Pls. 2, 3; E. Herzfeld, AMI 8, 3, Pl. 9, Figs. 108 and 132 (reconstructer)
55 B. Meissner – D. Opitz, *Die Reliefs im Nordpalast des Assurbanipli in Ninive*, Pl. XVII
56 *Amtl. Ber.*, 39, p. 14 ff. = WVDOG 66, Pls. 25/26; p. 30; W. Andrae, *Das wiedererstandene Assur*, Pl. 34
57 U. Moortgat-Correns, *Beiträge zur mittelassyrischen Glyptik*, in: *Vorderasiatische Archäologie, Festschrift A. Moortgat*, p. 170, Fig. 4
58 ZA 47, p. 52 ff.
59 Only a brief exploration of the Level of Shalmaneser I was carried out (*Iraq*, Vol. 18, p. 19 ff.)
60 E. Ebeling / B. Meissner / E. Weidner, *Die Inschriften der altassyrischen Könige* (1926)
61 C. Preusser, *Die Paläste in Assur* (= WVDOG 66)
62 WVDOG 66, Pl. 4
63 C. Preusser, op. cit., p. 18
64 W. Andrae, *Das wiedererstandene Assur*, pp. 115 and 123
65 W. Andrae, *Das wiedererstandene Assur*, p. 92, Fig. 41
66 W. Andrae, *Die jüngeren Ischtar-Tempel in Assur* (= WVDOG 58)
67 W. Andrae, *Das wiedererstandene Assur*, Fig. 47
68 W. Andrae, *Das wiedererstandene Assur*, Fig. 48
69 C. Preusser, WVDOG 66, p. 13, Pl. 12 d; 13 a
70 W. Andrae, *Farbige Keramik aus Assur*, Pls. 1–4
71 Op. cit., Pl. 2
72 Op. cit., Pl. 3 a–c
73 WVDOG 23, Pl. 84 (1958, 1972 and 6868)
74 Cf. with this U. Moortgat-Correns, *Beiträge zur mittelassyrischen Glyptik* in: *Vorderasiatische Archäologie. Festschrift A. Moortgat*, p. 172, Fig. 6
75 A. Moortgat, *Assyrische Glyptik des 13. Jahrhunderts*, in ZA 47, p. 50 ff.
76 e. g. E. Porada, *Corpus I*, 601 = ZA 47, Fig. 29 = BM 89537, in: D. J. Wiseman, *Götter und Menschen im Rollsiegel Westasiens*, No. 61
77 Cf. the enlarged drawing of the so-called sherd in U. Moortgat-Correns, op. cit., Fig. 6
78 Sherd from the pottery room; WVDOG 23, Pl. 84 = Herzfeld, AMI 8, Pl. X, Fig. 114
79 ZA 47, p. 76, Fig. 52 = Southesk Collection, Pl. VII, Qc 11; O. Weber, *Altorientalische Siegelbilder*, 513

80 W. Andrae, *Das wiedererstandene Assur*, Pl. 49b = *Amtl. Ber.* 59, p. 39 f.; D. Opitz, AfO 13, p. 219 ff.

81 For the group of the symbol pedestal; W. Andrae, *Die jüngeren Ischtar-Tempel* (WVDOG 58), p. 57 ff., Pl. 29 ff.

82 Op. cit., Pl. 30

83 Op. cit., Pl. 30

84 OIP 79, p. 73, Pl. No. 26; ZA 47, NF 13, p. 54, Fig. 4 = BM 89862; Southesk Collection II Qc 35, Pl. 8 = ZA, p. 63 ff., Fig. 25; E. Porada, *Corpus I*, 601

85 Cf. Note 60

86 *Wörterbuch der Mythologie I*, p. 40 f.; 279 ff.

87 *E. Ph.* 2, 31

88 H. R. Hall, *La sculpture Babylonienne et Assyrienne au British Museum*, (= Ars Asiatica 11) Pl. XI

89 E. F. Weidner, AfO 10, p. 1 ff.; D. Opitz, op. cit., p. 48 ff.; A. Moortgat, ZANF 14, 23 ff.; Th. Beran, ZA NF 18, p. 141 ff.

90 Chariot hunt of Ninurta-Tukul-Ashur and seal of Kimani with winged demons: D. Opitz, in: AfO X, p. 49, Figs. 1–4; p. 50, Figs. 5–8

91 Luckenbill, Vol. 1, p. 91 ff.

92 C. F. Lehmann-Haupt, *Materialien zur älteren Geschichte Babyloniens und Assyriens*, p. 16 ff.; Figs. 6, 7 a–b

93 ZA 48, p. 43, Fig. 46

94 Inscription: Luckenbill, Vol. 1, p. 118 ff.; Relief: E. A. W. Budge – L. W. King, *The Annals of the Kings of Assyria*, p. 108 ff.; Unger, ABK, Fig. 32; Moortgat, *Bergvölker*, Pl. 26; Parrot, *Assur*, 40 C; its attribution to Ashurbelkala: E. F. Weidner, AfO 6, p. 75 ff.

95 Recently: Hirmer-Strommenger, Pl. 188 below

96 E. Unger, MAOG 6, Issue 1–2, p. 1 ff.; Pls. I–XVII

97 Seen best in the re-drawing of it in: E. Unger, op. cit., Pl. XVII

98 Cf. E. Unger, op. cit., Pls. II, VIII, XIII etc.

99 Cf. R. D. Barnett, *Assyrische Palastreliefs*, Pl. 24, 25

100 R. D. Barnett, op. cit., Pl. 28

101 R. D. Barnett, op. cit., Pl. 14

102 E. Unger, MAOG 6, illustrated friezes A 2, B 5, D 7, D 1

103 Cf. the marble disk (= lid of jar) with battle scene, cf. Note 80

104 R. J. Tournay/Soubhi-Saouaf, *Annales archéologiques de Syrie*, Vol. 2, 1952, pp. 169–190; H. Schmökel, *Ur, Assur und Babylon*, Pl. 83, p. 283; H. G. Güterbock, in: JNES 16, 1957, p. 123

١٠٥ – م. ي. ل. ملوان: التنقيبات في نمرود ١٩٥١ في مجلة العراق جزء ١٤ ص ٧ وما بعدها . د. ج. وايسمان: مسلة جديدة لآشور ناصربال، مجلة العراق جزء ١٤ ص ٢٤ وما بعدها لوح ٦ وما بعده. لاحظ الأفاريز [illegible] بناية آشور ناصربال الثاني بعد [illegible] القصر الشمالي الغربي [illegible] [illegible] السابقة حولها . والنظام [illegible] [illegible] ١٩٥٠ .

106 H. A. Layard, *Nineveh and its remains*, Plan II

107 *Iraq*, Vol. 20, Pl. 13

108 F. Thureau-Dangin *inter alios*, *Arslan Tash*, p. 16 ff.; R. D. Barnett, *The Nimrud Ivories*, p. 2 f.; G. Loud, in: RA 25, p. 153

109 R. D. Barnett, op. cit., p. 3, Note 8; M. E. L. Mallowan, in: Iraq, Vol. 15, p. 30 ff., Fig. 3

110 R. D. Barnett, op. cit., p. 3

111 F. Thureau-Dangin *inter alios*, *Arslan Tash*, p. 41 ff.

112 F. Thureau-Dangin, *Arslan Tash*, p. 47 ff.

113 R. Koldewey, *Ausgrabungen in Sendschirli*, Vol. 2, 1898, Pl. XXII

114 H. Weidhaas, *Der bit hilani*, in: ZA NF 11, p. 108 ff.

115 Example from the latest excavations: Lamassu in the N. W. Palace: M. E. L. Mallowan, *Twenty-five years of Mesopotamian Discovery*, 1956, Pl. I

116 Layard had already found several Lamassu figures in the area of the N. W. Palace: E. A. Budge, *Assyrian Sculptures in The British Museum, Reign of Ashur-Nasir-pal*, Pls. IV–VI

١١٧ – [illegible] [illegible] أندريه [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] في القرن [illegible] [illegible] WVDOG ١٩ لوح ٢٣ [illegible] ص ٢٦ انظر [illegible] [illegible] لوح ٨٠ .

118 W. Andrae, *Farbige Keramik aus Assur*, p. 12 ff., Pls. 7–9

119 AAA 18, Pl. 31

120 W. Andrae, op. cit., Pl. 8

121 AAA 18, Pl. 31

122 *Die Stelenreihen von Assur*, WVDOG 24, p. 6 ff., Fig. 3

123 J. B. Stearns, *Reliefs from the Palace of Ashur-nasirpal II*, AfO Supplement 15, p. 72 (restoration of Room B)

124 E. A. Budge, *Assyrian Sculpture in the B. M.*, Pl. XI

125 Moortgat, *Entstehung*, p. 83 ff.; id., *Tammuz, Der Unsterblichkeitsglaube in der altorientalischen Bildkunst*, p. 27 ff.; p. 134 ff.; id., *Geschichte Vorderasiens bis zum Hellenismus*, p. 220 ff.

126 For the development and history of this whole pictorial theme in the art of the Ancient Near East cf. A. Moortgat, *Tammuz Der Unsterblichkeitsglaube in der altorientalischen Bildkunst*, Chapter II, A; IV B

127 H. A. Layard, *Nineveh and its remains*, p. 384 ff.; J. B. Stearns, AfO Supplement 15 (1961)

128 Cf. A. Moortgat, *Geschichte Vorderasiens bis zum Hellenismus*, in: A. Scharff u. A. Moortgat, *Ägypten und Vorderasien im Altertum*, p. 429 ff.

129 Examples of polychrome in Late Assyrian wall relief: H. A. Layard, *Monuments of Nineveh* II, p. 306; cf. also P. E. Botta / E. Flandin, *Monuments de Ninive*, Vol. I, Pls. 43, 13

130 A. Moortgat, *Die Bildgliederung des jungassyrischen Wandreliefs*, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 51 1930, p. 141 ff.

131 L. Curtius, *Antike Kunst* I (1913), p. 170 ff.

132 A. Moortgat, *Die Bildgliederung des jungassyrischen Wandreliefs*, cf. Note 130
133 *Ur, Excav.*, Vol. 2, *The Royal Cemetery*, Pls. 90–93, p. 61 ff. The best figure in: Hirmer-Strommenger, Pl. 72, below
١٣٤ ـ المتحف البريطاني قاعة نمرود المدرات ٥ ب ـ ٦ ب
الأصناف السفلى التي توقف منها الأصناف العليا مرية مواجهة القلة العادلة
٦٤٠، نفس المصدر السابق ٥ (أ) ـ ١٠ (أ)
135 British Museum, Nimrud Gallery, Nos. 3a–4a and nos. 3b–4b
136 British Museum, Nimrud Gallery, nos. 7a–10a
137 W. Andrae, *Das wiedererstandene Assur*, p. 140 ff.
138 B. M. 118885; recently in: Hirmer-Strommenger, Pl. 208
139 Fort Shalmaneser: ILN of 24. XI. and 1. XII. 1962; most recent plan: *Iraq*, Vol. 25, 1963, Pl. II; description and significance of the building, see: D. Oates, in: *Iraq*, Vol. 25, p. 6 ff.
140 L. W. King, *The Bronze Reliefs from the Gates of Shalmaneser*, 1915; H. Rassam, *Ashur and the Land of Nimrud*, p. 201 ff.; most recent publication on the 'Ekalmasharti', in: M. E. L. Mallowan, *Nimrud and its Remains*, Ch. XVI–XVII, Pl. VIII
141 R. D. Barnett, *Assyrische Palastreliefs*, p. 13, Note 29
142 R. D. Barnett, op. cit., Pls. 138/139
143 ILN of 1. XII. 1962; D. Oates, in: *Iraq*, Vol. 25, 1962, p. 6 ff., Pl. II
144 D. Oates, in: *Iraq*, Vol. 25, p. 7 ff. (State Apartments)
145 ILN of 1. XII. 1962, p. 880 ff.; D. Oates, in: *Iraq*, Vol. 25, p. 10 ff., Pls. III–VII; P. Hulin, *The Inscriptions on the carved Throne-Base of Shalmaneser III*, in: *Iraq*, Vol. 25, p. 48 ff.
146 D. Oates, in: *Iraq*, Vol. 25, p. 20, Pl. VII C
147 ILN of 1. XII. 1962, pp. 880/881; *Iraq*, Vol. 25, pp. 16–19, Pls. IV–VII
148 C. J. Gadd, *The Stones of Assyria*, p. 147 f.; cf. Note 138
149 F. Thureau-Dangin, M. Dunand *inter alios*, *Til Barsip*, Paris, 1936
150 A. Parrot, *Assur* (Die Mesopotamische Kunst vom XII. vorchristlichen Jahrhundert bis zum Tode Alexanders des Großen) 1961, Coloured Plate 109 ff.
151 *Til Barsip*, op cit., p. 25 ff.
152 *Til Barsip*, op. cit., Ch. IIA, *Le palais assyrien*, p. 8 ff., Plan B
153 *Til Barsip*, op. cit., p. 42 ff.
154 Explained in: *Syria*, Vol. 11, p. 123
155 A. Parrot, *Assur*, p. 100 ff.
156 F. Thureau-Dangin, *Til Barsip*, op. cit., p. 141 ff.
157 *Til Barsip*, op. cit., Pl. LII = A. Parrot, *Assur*, Fig. 113
158 *Til Barsip*, op. cit., Pl. XLIX = A. Parrot, *Assur*, Fig. 112
159 *Til Barsip*, op. cit., p. 72 ff.
160 *Til Barsip*, op. cit., p. 73
161 *Til Barsip*, Pl. XLIX = A. Parrot, *Assur*, Figs. 112, 117 and 344
162 R. D. Barnett / M. Falkner, *The Sculptures of Assur-nasir-apli II, Tiglath-Pileser III, Esar-haddon from the Central and South-West Palace at Nimrud*, p. 1 ff. I (The Central Palace)
163 ZA NF 11, p. 108 ff.
164 E. Unger, *Die Reliefs Tiglathpilesers III, aus Arslan Tasch*, Publications des Musées d'Antiquités de Stamboul, VII; F. Thureau-Dangin, A. Barrois, G. Dossin et M. Dunand, *Arslan Tash*, p. 77 ff., Pl. VII ff.
165 E. Unger, Die Reliefs Tiglathpilesers III aus Nimrud = Publikationen der Kaiserlich Osmanischen Museen, Vol. 5; R. D. Barnett / M. Falkner, op. cit.
166 Barnett / Falkner, op. cit., p. 33
167 See the general comparison between the two groups in: R. D. Barnett / M. Falkner, op. cit., p. 34
168 S. Smith, *Assyrian Sculptures in the British Museum, from Shalmaneser III to Sennacherib*, Pl. VIII
169 R. D. Barnett / M. Falkner, op. cit., p. 35, Pls. IX, X
170 S. Smith, op. cit., Pl. XI, above and below
171 P. E. Botta / E. Flandin, Monuments de Ninive, 1867/70; G. Loud, H. Frankfort and Th. Jacobsen, Khorsabad I = OIP 38, 1936, G. Loud and Ch. B. Altmann, Khorsabad II = OIP 40, 1938
172 Cf. 38, p. 66 ff., Figs. 79/80
173 OIP 38, p. 66 ff., Figs. 79/80
174 OIP 40, Pl. 76
175 OIP 40, Khorsabad II, Pl. 75 (Rooms 17–19)
176 P. E. Botta / E. Flandin, *Monuments de Ninive*, Vol. 2, Pl. 107/114; OIP 38, p. 71 ff.
177 OIP 38, p. 28 ff., Fig. 28 f.
178 K. F. Müller, in WVAeG 41, p. 59 ff.
179 Cf. the reconstruction of the gates to the Throne Room VII with Lamassus and 'Gilgamesh': OIP 38, Fig. 45; cf. also Notes 125, 126
180 P. E. Botta / E. Flandin, op. cit., Vol. 1, Pl. 7 and separate plates
181 P. E. Botta / E. Flandin, op. cit., Vol. 2, Pl. 118
182 E. g., P. E. Botta / E. Flandin, op. cit., Vol. 1, Pl. 53 ff., 70 ff., etc.
183 OIP 38, Figs. 51–55
184 P. E. Botta / E. Flandin, op. cit., Vol. 2, Pls. 107–1014 = OIP 38, p. 71 ff., Room 7, Figs. 83–89
185 S. Smith, *Assyrian Sculpture in the British Museum from Shalmaneser III to Sennacherib*, p. 14, Pl. XXXI (Cf. this to the passage in: *E. Ph.* 318)
186 Cf. H. Schäfer, *Von ägyptischer Kunst*, p. 86 ff.
187 Cf. von Soden, *Der Nahe Osten im Altertum*, in: *Propyläen Weltgeschichte*, p. 112 ff.
188 D. J. Wiseman, *The Vassal-Treaties of Esarhaddon*, in: *Iraq*, Vol. 20, p. 1 ff., Pl. III ff.
189 See U. Moortgat-Correns, *Dissertation über Südwest-Palast auf Kujundschik*, Berlin 1945 (unpublished)
190 A. Paterson, *Assyrian Sculptures, Palace of Sin-acherib*, (Den Haag 1912), Pl. 75; U. Moortgat-Correns, op. cit., Plan 3; Palace plan from: A. H. Layard, *Monuments of Nineveh*, Vol. 2, Pl. 71
191 Literature in: U. Moortgat-Correns, op. cit., Cf. recently:

B. Hrouda, *Der assyrische Palastbau nach zeitgenössischen Darstellungen*, in: Bonner Jahrbuch, 164, pp. 15–26

192 Cf. the side-building on the Throne Room of Palace F (Rooms 16–18); OIP 40, Pl. 75; D. Oates, *The Excavations at Nimrud*, 1961, in: *Iraq*, Vol. 24, p. 1 ff., Pl. 1 (Royal Apartments)

١٩٣ ـ هو القصر الجديد الذي شيده آشور بانيبال بعد ان شرع باستعمال القصر الجنوبي الغربي الذي اقامه جده ، في موقع قصر ريجوني في النهاية الشمالية من قوينجق . فهذا القصر المعروف باسم القصر الشمالي مهدم حين يراد استخدامه لاستخلاص اية نتيجة عن العمارة .

194 Cf. B. Hrouda, *Die Kulturgeschichte des assyrischen Flachbildes*, p. 61; Note 60

195 S. Smith, *Assyrian Sculptures in the British Museum from Shalmaneser III to Sennacherib*, Pls. 66–69

١٩٦ ـ ك . ج . گاد : احجار بلاد آشور ص ١٣٦ و ٢١٦ لوح ٣٢ قسم من الالواح الاصلية محفوظة في المتحف الشرقي في برلين الشرقية . وتراجع اطروحة ي . مونتگي كورتس لتحديد تاريخ ذلك القصر الى عهد متأخر بالنسبة الى القصر الجنوبي الغربي والغرف الغربية .

197 Cf. with this: L. Curtius, *Die antike Kunst, Vol. 1, Ägypten und Vorderasien*, Berlin 1913, p. 276 ff.

198 S. Smith, op. cit., Pls. 42, 43, 47, 49, 56, 58, 59

199 A. Paterson, *Assyrian Sculptures, Palace of Sinnacherib*, Pls. 68–77

200 S. Smith, op. cit., Pls. 53/54 inter alia

201 F. Thureau-Dangin, *Til Barsip*, op. cit., Fig. 16; A. Parrot, *Assur*, Pl. 336/40

202 W. Andrae, *Das wiedererstandene Assur*, Pl. 74 a, p. 159

203 W. Andrae, op. cit., Pl. 74 b

204 B. Hrouda, *Die Kulturgeschichte des assyrischen Flachbildes* (= Saarbrücker Beiträge zur Altertumskunde, Vol. 2, Bonn 1965), p. 115 ff., Pl. 8 ff.

205 New illustration of the stele: *The Guide to the Babylonian and Assyrian Antiquities*, 1922, Pl. XXVIII, from a British Museum photograph

206 M. Streck, Assurbanipal (= VAB 7) 2. Part, p. 261

207 B. Meissner / D. Opitz, *Studien zum Bit-hilani*, Pls. X–XI

208 *E. Pb.* 226 A, B

209 W. von Soden, *Der Nahe Osten im Altertum*, in: *Propyläen-Weltgeschichte*, p. 114 ff.

210 B. Meissner / D. Opitz, *Studien zum Bit-hilani*, p. 4 ff.

211 B. Hrouda, op. cit., p. 117 ff.

212 R. D. Barnett, *Assyrische Palastreliefs*, Pl. 60 ff.

V Neo-Babylonian Epilogue

1 F. Wetzel / F. H. Weissbach, *Das Hauptheiligtum des Marduk in Babylon, Esagila u. Etemenanki* (= WVDOG 59); R. Koldewey / F. Wetzel, *Die Königsburgen von Babylon*. I: *Die Südburg* (WVDOG 54), II: Die Hauptburg (WVDOG 55)

2 For Herodotus and the city wall of Babylon: F. Wetzel, in: ZA NF 14, 1944, p. 45 ff.

3 R. Koldewey, *Das Ischtar-Tor in Babylon* (WVDOG 32)

4 R. Koldewey, *Die Tempel von Babylon and Borsippa* (WVDOG 15)

5 WVDOG 15, Pl. III

6 WVDOG 15, Pls. VI/VII

7 Cf. the neo-Babylonian ground-plan of the cella with the ground-plan of the cella in the gigparku of the Third Dynasty of Ur (AJ 6, Pl. XLII)

8 F. Wetzel, *Das Hauptheiligtum des Marduk in Babylon*, WVDOG 50, Pl. 2. Also the reconstructed model from: F. Wetzel, *Assur and Babylon*, 1949

9 Cf. the plan of the whole Nanna Shrine at Ur (UE 2, Pl. 1) and Eanna during the Third Dynasty in Uruk (UVB 16, Pl. 38)

10 R. Koldewey / F. Wetzel, *Die Königsburgen von Babylon*. I: Die Südburg, WVDOG 54, Pl. II

11 A. Moortgat, *Nebukadnezars Südburg*, in MDOG 69, p. 1 ff.

12 A. Moortgat, op. cit., Fig. 2

13 R. Koldewey, *Das Ischtar-Tor in Babylon* (= WVDOG 32), Pl. 10 ff.

14 Moortgat, *Frühe Bildkunst*, p. 63 ff., Pl. 9; 33

15 R. Koldewey, *Das wiedererstehende Babylon*, 1913, p. 28 ff. (for the technique and style of the enamelled ornamental bricks, cf. in the same work Figs. 16–21)

16 Recently reliefs of moulded bricks have also been substantiated as early as the period of Sid-iddinam of Larsa (UE 8, pp. 3 and 91)

تحت الطبع

سومر

حضارتها وفنونها

تأليف

اندري بارو

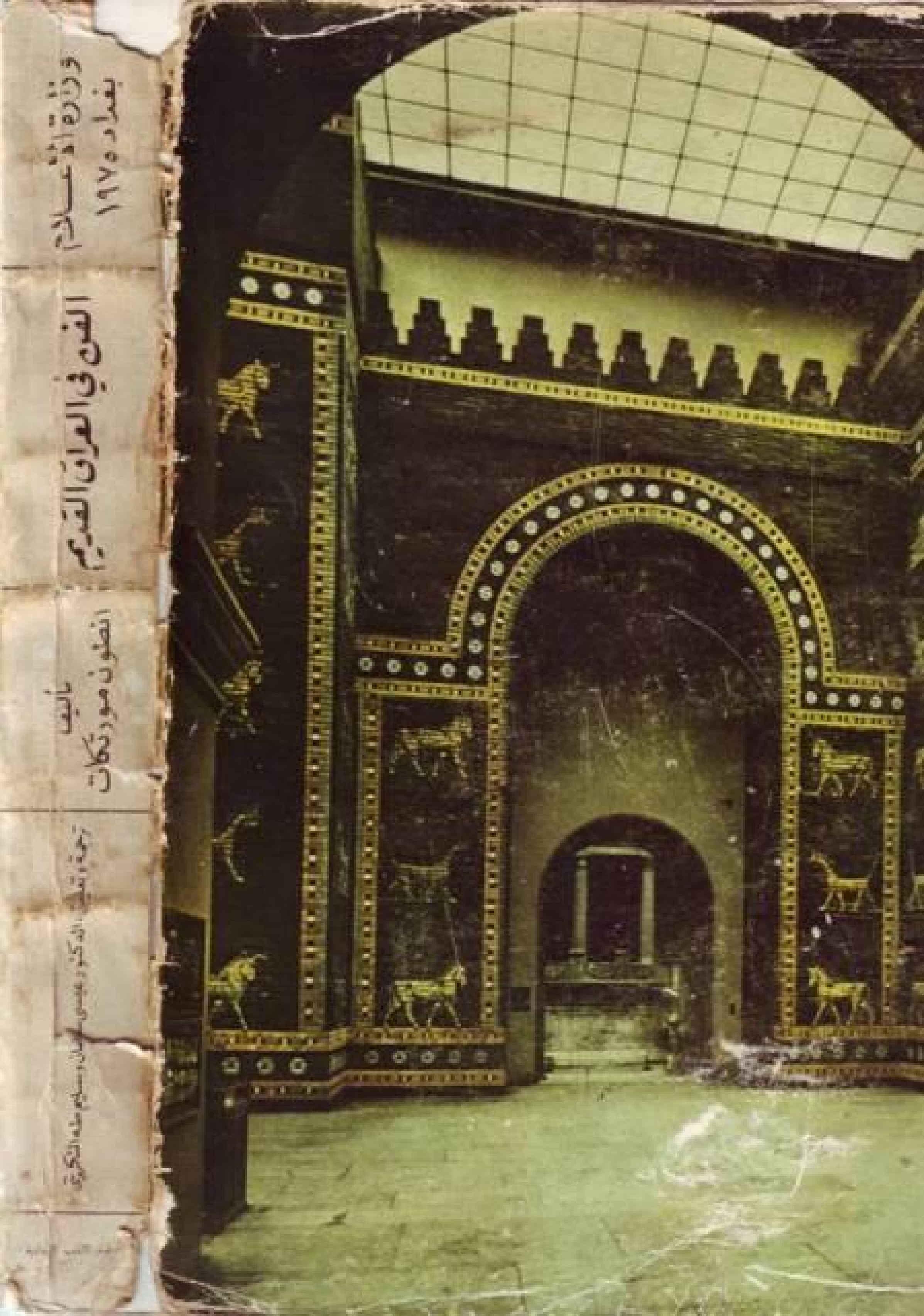
ترجمة و تعليق

الدكتور عيسى سلمان و سليم طه التكريتي

السعر (٣) ثلاثة دنانير

طبع في مطبعة الاديب البغدادية ـ هاتف ٨١٣٣٢ ص . ب ٤٦٨ ـ بغداد

١٠ ـ ١٠٠٠٠ ـ ١/١٠/١٩٧٥ رقم الايداع ٦٧٩ لسنة ١٩٧٥


وزارة الاعلام
بغداد ١٩٧٥
الفن في العراق القديم
تأليف
انطون مورتكات
ترجمة وتعليق الدكتور عيسى سلمان وسليم طه التكريتي